فاتحة

دعــوة إلى «الـرّفـق» بالكتاب العربـي

نعم إنّي أدْعُوهُمْ الى « الرّفق » به لأنّه قِوام الثقافة ومَدارُ الحضارة. بالأمس كان كذا، وكذا هو اليوم، ولن يزال. رفَعَ الأقدمون من شأنه منذ الدهور قبل الدهور، عند اليونان والرومان، وعند العرب وأهل كل زمان، وأنشأ الكاتب القاهر أبو عثمان الجاحظ، للتنويه بمنافعه، صفحاتٍ جِيَادًا رائعاتٍ هي بمثابة « المعلّقة » النثرية التي لا تَبلى على مرّ الأحقاب بعد الأحقاب.

ونحن اليوم نرتب الندوات لنتدارس أمر الكتاب، ونقيم المعارض لِنُرَغِّبَ الناس في اقتناء الكتاب طَمَعًا في دعوتهم الى المطالعة، وكذلك تخصّه « المنظمات الدولية » بالعناية الفكريّة والنفقات المالية طمعا في ترقيته وتوسيع مدى انتشاره، أمّا الدول العربيّة فقد تعاونت على انشاء « منظمة للتربيّة والثقافة والعلوم »، زادُهَا المَالُ والرِجَالُ، قيل انها تعمل في سبيل الكتاب، ذَوْدًا عنه وحِمَايَةً له، وحِرْصًا على ترقيتة واذاعته،

ليس لنا أن نقول هنا في موضوع « تاريخ الكتاب العربي »، ولا نرى امْكَانَ بسط هذه « القضيّة » في هذا المقام، لنتَحسَّسَ أحناءَهَا ونَجْلُوَ أثناءَها. انها، على كل حال، قضيّة ثقافيّة، اقتصاديّة اجتماعيّة، وسياسيّة بالخصوص ...

في الكتاب يكمن سرّ الثقافة العربيّة المعاصرة، سرّ التطوّر

فاتحة

والترقي أو سرّ الجمود والتدهور ...

اننا نعني بالكتاب العربي « الكتب العربيّة »، انّه مُفْرَدٌ للجَمْعِ : الكتاب المدرسي على أنواعه، والكتاب الفكري، والكتاب العلمي، والكتاب الأدبي الابداعي، وباطلاق الكتاب الثقافي. انّ كلّ صنف من هذه الكتب يستوجب منا وصفا دقيقا وتحليلا عميقا، واستنتاجًا موافقًا، وخطةَ عمل وآفاقًا.

انّما نريد ان نعبّر عن مَعَانٍ في الصدر متخلّجة وعن خطرات عقلٍ صَادَهَا الخاطر، نَصُوغُهَا في سؤال هو : « هل الكتابُ العربي مريض ؟ » ان صَحَّ نبأُ مَرَضِهِ فكيف نشخّص ما حَلَّ به، وهل من « وصفة طبيّة ثقافيّة مُوَافِقَة »، لاَ ينالها الخلط والمُدَاوَرَة والمَلَقُ ؟ أقلام كلّ يومٍ تدفع، ومطابع كلّ ساعةٍ تبلع، فهل هذا وَحْدَهُ ينفع ؟ لا بدّ للكتاب الثقافي أن يكون جيّدًا، ولا بدّ للكاتب أن يكون ذا علم ودراية، وذَا قدرةٍ على التحرير والتفكير حتى يكون ذَا قدرة على التنوير ... ومتى ما تحقق هذا الأمر، فكرنا في قضايا الكتاب الأخرى، ومنها توسيع مدى نشره، وضبط سبل التعريف به، وبالخصوص سياسة ترجمته الى اللغات الأجنبيّة الشهيرة. فليس كلّ ما يكتب يترجم، وليس كلّ ما يترجم ذا قيمة ثقافيّة حتما.

الكتاب له « قصة » تكوين ونشوء وارتقاء. ومن هذه « القصّة » العجيبة تبدأ سياسة أمره. انّ للكتاب مُنشئا ومَضمُونًا ونَاشِرًا وموزعًا وقارئًا.

من هو مُنشيء الكتاب ؟ أهو مؤلف مفرد، متوحّدٌ معتزلٌ ؟ أم هو مؤلّفٌ نابع من « المجموعة » التي فيها نشأ واليها ينتسب وإياها يخاطب ؟ مجموعة لها خصائص فيه تجسمت وأثرت، فدفعته الى الكتابة، فأنشأ نصًا له « دلالة » ...

ما هو مضمون الكتاب ؟ أهوَ صورة هادئة تعرض واقعًا معروفًا معهودًا، أم هو تعبيرٌ — من خلال الواقع — عن رغباتٍ اجتماعية، ونظراتٍ اقتصاديةٍ وآراء سياسية وخطراتٍ عقليةٍ وآمالٍ وجدانيةٍ ؟ انّ هذه العناصر، عندما يشدّ بعضها بعضا، تصاغ منها رُؤيَة حضاريّة نابعة من الاحساس بالنشاز القائم بين الواقع الموجود والأمل المنشود ...

من هو ناشر الكتاب ؟ وما هي سياسة نشره ؟ من معلوم الأمور أنّ النشر عمل له ثلاث مراحل : أوّلها « اختيار الكتاب » الذي هو بالنشر جدير، وثانيها « صنع الكتاب » — المختار — في المطبعة، وثالثها توزيع الكتاب.

واضح أنّ المرحلة الثانية نابعة من الأولى، وجليٌّ أنه من المُحال كوْن الثالثة مع عدم الثانية. انّها وجوهٌ ثلاثةٌ، أولها علميٌّ، وثانيها فنيّ صناعي وثالثها تجاريّ ينهض به الناشر، ويمارسه حسب نظام معيّن خاضع حتمًا لسياسة عامةٍ معينة، فكما تكون سياسة « التنمية الاقتصاديّة الاجتماعيّة » تكون سياسة نشر الكتاب وسياسة « التنمية الثقافيّة ».

ثم من هو القاريء ؟ وما هو « سلوكه » في القراءة ؟ القَارِىءُ هو المستفيد من مضمون الكتاب وقد استوى بين يديه سفْرًا مُمكنا، القارىء « مستهلك » حسب تعبير أهل الشؤون الاقتصادية. انّ القارىء يمارس الكتاب بسلوكٍ مخصوص، لا اكراه في القراءة، ولكنّنا نرى أنّ للقراءة « ظروفًا » مخصوصة تجعلها أمرًا قاهرًا، وكذلك نرى أنّ للقارىء سُلوكًا به ينتمي الى فئة قارئةٍ معيّنةٍ. قد يقبل القارىء على مطالعة الكتاب قطعًا للوقت أو تمهيدًا للنوم، وقد

يقبل على المطالعة استمتاعًا بجمال الأسلوب ورونق الكلام، وقد يقبل على المطالعة ليُحْيِي النصّ احياءً فيشارك صاحبَ النصّ في بناء النصِّ، تحليلا لمعنَاهُ، وتوسيعًا لمغناهُ، فيتجاوز مقاصد النصّ انطلاقًا من النصِّ. انّ القرّاء فئات، بحكم السنّ والمرتبة الثقافيّة والمنزلة الاجتماعية ... فما هو شأن القارىء العربي، وما هي معالم السياسة التي صُغنَاها، أو نَصُوغُهَا، لترغيبه في المطالعة !

انّها قضيّة كبرى، كلّها جدّ ولا هزْلَ في مِرَاسِهَا، لأنّ المزاح فيها تهاونٌ بذاتية حَضَارِيةٍ. ولعلنا ان اهتدينا الى سياسة واضحة في أمر الكتاب العربي، أن نفتح مسلكا جديدًا من مسالك الحضارة الصَّلدةِ للأجيال الناشئة.

لقد أصبح الكتاب من قوام هموم المجتمع العربي، انّه من أوثق وسائل التعليم والتربية والتثقيف، ومن أنْبهِ وسائل التفكير والتنوير. انّه، دون شك، سبيل « الملايين » الى الحياة المعاصرة.

الاّ أنّنا لا نصبر على القاء سؤال : هل نحن على وعي متوهّج أنّه حصل « انفجار » لمفهوم الكتاب في عصرنا ؟ ...

أما « وسائل الاعلام » والتثقيف المستحدثة في أيّامِنَا، فهي لا تنال من أهميّة الكتاب، ولكنّها دَعْمٌ للكتاب وأيْدٌ له. ولعلّ ما يبدو بين وسائل الاعلام والكتاب من نشازٍ، ليس سوى ضربٍ من المودّةِ النابعةِ من « دَلاَلِ المتحابين » ...

فليس أجدَرَ بالحماية، ولا أحقّ، بالرعاية ولا أدْعَىَ للرفق به من الكتاب العربي.

منجي الشملي

دراسة

الشعر بين المعنى والمغنى

الاهداء : إلى الاستاذ الشاذلي بويحي هذا الغزل على الغزل وهو خبيره و « بالحال الشعرية » أدرانا مع التقدير.

I ــ مدخل نظري

تحت هذا العنوان تكمن قضية من أخطر قضايا الشعر لأنها تمس بصميم كيانه، وقد برزت مع تقدم اللسان في هذا العصر ولا سيما من ذلك العلم قسمه المتعلق بدراسة وظائف الأصوات، وحرصا على توضيح جوهرها نبادر بتحديد الاسمين اللذين يرسمان قطبي دائرتها، وهما المعنى والمغنى، والحق أن المعنى على تشعب مسائله نظريا لا يحتاج منا في هذا المقام إلى ضبط خاص فما قصدنا به ههنا سوى المدلول في أوسع تعاريفه، على خلاف المغنى فإنه مصطلح جديد اصطنعناه بهذه المناسبة، ونعني به اللفظ من حيث هو بنية نغمية، وتلك حاله وجوبا في الشعر، إذ الشعر بالطبع، وأمس كاليوم، نظم لموسيقى الكلام وحداته الحروف أوزانا وألحانا، ولا أدل على ذلك من أن العرب قديما كانوا إذا تحدثوا عن الشعر استعاروا عباراتهم من لغة الغناء، فسموا تلاوة الابيات **إنشادا**، وفعلها في النفوس **طربا**[1]، ومن ثم فالقضية التي نروم فحصها في بحثنا هذا تخص نوعية العلاقة في الشعر بين سلسلة المدلولات و« جوقة » الدوال التي « تعزفها ».

وفي هذه القضية تتنافس اليوم نظريتان متقابلتان تستمد كلتاهما مبادئها بصفة أو أخرى من اللسانيات.

أ ــ النظرية الثنائية :

تنطلق النظرية الأولى من « اعتباطية » العلاقة، في

1) انظر قول ابن رشيق في « العمدة » : « والشعر ما أطرب ».

أصل اللغة، بين الوجهين المحسوس والمعقول من العلامة اللسانية فتؤكد أن الشعر بما هو كلام وإن مخصوص كائن بالضرورة مزدوج التركيب : **معنى و مغنى**، وتلح على حيرة الشاعر أمام هذه الثنائية الفاصمة وعجزه عند تقصيد القصيد على الملاءمة، إلا في الحين بعد الحين بين الالحان والمعاني، وهذا ما ذهب إليه الشاعر الفرنسي الكبير بول فاليري ومن أشهر ما أوثر عنه من الآراء هذا التحديد : « القصيد، ذلك التردد الطويل بين الصوت والمعنى »[2]، ووصفه هذا التردد فزاد مدققا : « إذ تطلب الأذن نغمة يطلب الفكر لفظة لا توافق نغمتها رغبة الأذن »[3]، وكان إذا اضطر الى الاختيار يؤثر في القصيد الصوت على المعنى، وفي ذلك يقول : « العقل يقتضي أن نفضل رنة القافية على منطق الفكرة »[4] والسماع ميزانه إذ نظم قصيدا أو نقد : « في الشاعر تنطق الأذن وينصت الفم »[5].

وكان جهابذة الكلام من العرب القدامى، كما نعلم، قد خاضوا خوضا في مسألة اللفظ والمعنى حتى غدت عندهم بابا تقليديا في تصانيف النقد والبلاغة، ولهم فيها من الأقوال مالا يحصى وكلها صادرة عن تصور ثنائي لماهية الكلام الشعري، ويكفينا هذا تعريف قدامة للشعر : « قول موزون مقفى يدل على معنى »، بل ذهبوا في التثنية الى أقصى حد فرتبوا مراتب اللفظ بين الحسن والقبح ومراتب المعنى بين الابتكار والابتذال كلا على حدة وصنفوا الشعر بحسب الجودة أو الرداءة في هذا أوذاك من المقومين، وهذا ما يطالعنا به ابن قتيبة في « مقدمة كتاب الشعر والشعراء ».

« تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب : ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه ...
وضرب منه حسن لفظه وحلا، فاذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى ... وضرب منه جاد معناه، وقصرت ألفاظه ... »[6] إلخ ...

وينقد ابن شرف القيرواني شعر الشعراء فاذا أحكامه سلسلة لا تنتهي من المزدوجات تعبيرا وتفكيرا.
« وأما الشيخ أبو عقيل ... فلا تسمع له الاكلاما فصيحا ومعنى متينا فصيحا ... »
« وأما الطائي حبيب فمتكلف إلا أنه يصيب ... جزال المعاني مرصوص المباني ... »
« وأما البحتري فلفظه ماء ثجاج ودررجراج ومعناه سراج وهاج ... »
إلخ ...

ولم يكن يعني هؤلاء الجهابذة من علاقة اللفظ بالمعنى إلا صحة الدلالة إن على الحقيقة وإن على المجاز لأنهم ما كانوا يرون بينهما من صلة في الشعر إلا ما تقره اللغة في أصل الوضع ويحكمه معجمها ونحوها أو ما تبيحه البلاغة في حالات العدول وتضبطه صورها وأفانينها، ولم يحتفلوا، إلا الشعراء منهم وفي المستوى العملي لا في المستوى النظري، احتفالا خاصا بموسيقى الشعر فكيف بالعلاقة بين الموسيقى والفكرة، نعم تنبهوا ونبهوا إلى وجوب المآلفة بين الحروف والمشاكالة بين الألفاظ، ولكن ظل ذلك عندهم معزولا عن المعنى وحتى الجناس بقي لدى رواد البديع مجرد مهارة في الصنعة بل لونا من اللعب (البهلواني) بالكلمات كما يتضح (وينفضح) وذلك

2) Paul Valery, Tel Quel T II p. 79 Flammarion Paris 1943

3) المصدر السابق TI p. 147

4) المصدر السابق TII p. 153

5) المصدر السابق TI p. 142

6) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص : 6—8 تحقيق : Gaude froy - Demom bes Paris 1947

7) ابن شرف : « مسائل الانتقاد — انظر الصفحتين 12 و 32، تحقيق: Charles Pallat Alger 1953.

في لزوميات المعري مثلا، و لم يفكروا قط في صلة الجناس بالموسيقى مع أنّ له مساسا بأصوات الحروف، قصاراهم أن دعوا إلى ضرورة الملاءمة بين البحر والغرض كاتخاذ البحور الطويلة للأغراض النبيلة و إلى ضرورة المناسبة بين اللفظ والموضوع كاختيار الجزل الفخم من الألفاظ في مواطن الجدّ ويدخل ذلك في باب الموافقة بين المقام والمقال. ولعل القول الوحيد الذي ينفذ في صميم القضية قول ابن الأثير في المتنبي واختصاصه « بالابداع في وصف مواقف القتال » : « ... إذا خاض في وصف معركة كان لسانه أمضى من نصالها وأشجع من أبطالها، **وقامت أقواله للسامع مقام أفعالها حتى نظن الفريقين قد تقابلا والسلاحين قد تواصلا** ... »[8]

« بناها فأعلى والقنا يقرع القنا ... »

على سبيل المثال، ولكن ابن الأثير إن سمع قعقعة السلاح لم يسمع هدير بحر الموت :

وموج المنايا حولها متلاطم»

كما لم يسمع غيره وهو كثير ولا يتعلق بالقتال.

والخلاصة أن علاقة المعنى بالمغنى في الشعر ظلت عند العرب موضوعا كالبكر.

ب ـ النظرية التوحيدية :

أما النظرية الثانية فإنها ترى كنه الشعر في نزعته العميقة إلى تجاوز ثنائية **المعنى والمغنى** إلى وحدة **المعنى مغنى** باستحداث علاقات جديدة بين الدوال والمدلولات تجعل نفس الاصوات إذا تكررت في سياق شعري ما خلقت تيارا معنويا تحتيا يجاريها، فتتولد كاللغة الثنائية من اللغة الأولى وفيها وبها، ويكون ذلك بطريقتين :

ـ الأولى : أن يتدبر الشاعر الألفاظ حتى تحاكي بحروفها أصوات الأفعال المسرودة أو توحي بالأحوال الموصوفة أو تشعر بالأحاسيس المنقولة، وهذا كالذي يسميها بعض البلاغيين جناسا معنويا، وأشهر أمثاله بيت امرىء القيس في وصف عدو الفرس « مكر مفر مدبر. إلخ ... »

ـ والثانية : أن يشاكل الشاعر بين الكلمات في الصوت فينشىء سلكا في المعنى يشد بعضها إلى بعض دون محاكاة، وهذا لا يشبه جناسنا اللفظي إلا ظاهرا لأنه جناس وظيفي لا يقصد به علاقة اللفظ باللفظ بل علاقة الألفاظ بالمعنى فتنشأ في النص سلاسل من المعنى مغنى تتوالى حلقاتها مجموعة أو مفرقة.

وكثيرا ما يلعب الشعر طبعا على « الجناسين ».

لهذه النظرية أصول متعددة، قسم منها يرجع إلى تجارب بعض الشعر كالأمريكي « ادغار الان بو »[9]، والفرنسي « بول فرلين »، وهو الذي نادى في الشعر « الموسيقى قبل كل شيء » « لا على حساب المعنى كما قد يظن بل افتنانا في التعبير كما يلمس ذلك في قصيدة « خريف » :

Les sanglots longs

Des violons

De l'automne

Blessent mon cœur

Monotone

أو في قصيد له آخر :

Il pleut sur la ville

comme il pleure dans mon cœur

ويعود قسم آخر من هذه الأصول إلى دي سوسير وله إلى جانب « الدروس » مجموعة ضخمة من البحوث في موضوع فتنه سنين وهو الأناغرام[10](Anagramme)

---

8) ابن الاثير : « المثل السائر »

9) انظر ما يقوله عنه جاكبصون في « الألسنية والانشائية »

10) انظر بحث: Thomas Aron. Une seconde révolution saussurienne ? in Langue Française N° 7 - Septembre 1970 - pp. 56 - 75

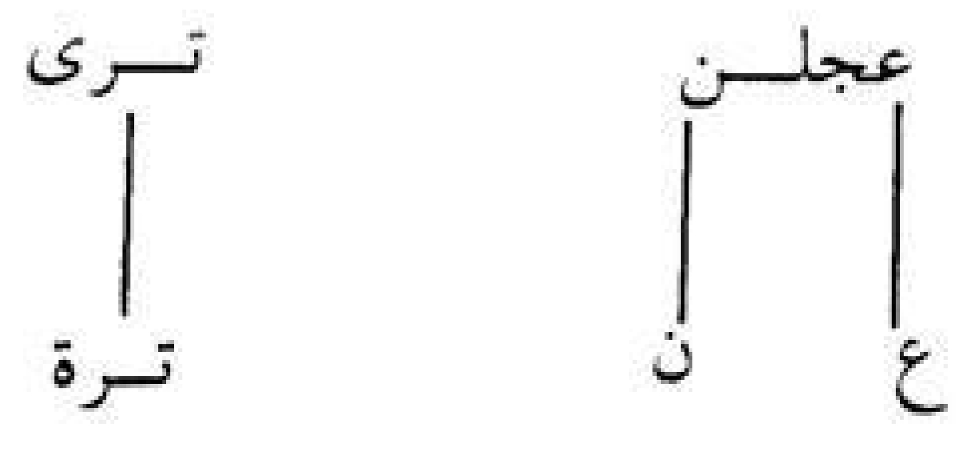
أو الاسماء المقلوبة عن الأسماء كسماء ومساء، وقياس وسياق إلى غير ذلك من الأمثلة، وتطور مفهوم « الأناغرام » عنده إلى مفهومين قريبين وسعا من دائرة المسألة وهما « البراغرام » (Paragramme) أو الكلمات المحاذيــة و « الكربتوغــرام » (Cryptogramme) أو الكلمات الدفينة، ويعني بهذه الأسماء المتعددة إمكانية أن يقرأ القارىء في نص ما نصا آخر يتخلله، وتتركب كلماته الدفينة من حروف الكلمات الظاهرة أو مقاطعها، وكثيرا ما يكون « النص » الآخر إسم علم له صلة وثيقة بموضوع الكلام.

ويمكن تجسيم ذلك في هذا الشاهد، وهو مأخوذ من قصيد عنترة موضوع التحليل :

وقف لتنظر مابي لا تكن عجلا

وطر لعلك بأرض الحجاز ترى

نستطيع أن نقرأ **إسم عنترة**، إسم المحب، « دفينا » في هاتين الكلمتين :



والذي نبه دي سوسير الى كل هذا تواتر خارق لعدد من الوحدات الصوتية في النصوص الشعرية خاصة، فاستنتج من هذه الظاهرة أن « الأناغرام » هو « المبدأ الأندو أوروبي في الشعر »، ولكن دي سوسير ارتاب فيما اكتشف لأنه لم يجد الضابط المنهجي الذي يمكنه من تبرير اكتشافه علميا.

وكان لهذه الأبحاث، وإن يئس منها صاحبها، تأثير عميق في تجديد الفهم لعمل اللغة في نصوص الشعر خاصة وكيف تتفاعل الكلمات بقوة جاذبيتها الذاتية فتبطن الكلام بكلام آخر يثنيه.

على أن الرجل الذي نسق عناصر النظرية وأكمل صورتها عالم آخر من علماء اللسان، وهو « رومان جاكبصون »، وقد هيأه لذلك تبحره في علم الأصوات ووظائفها زيادة على شغفه الباكر بالشعر ودراسته، بسط « جاكبصون » نظريته بسطا وافيا منتهيا في محاضرة له مشهورة عنوانها « الألسنية والانشائية »[11] وانطلق فيها من مفهوم « **الوظيفة الانشائية** »، وهي عنده إحدى وظائف الكلام الست وأهمها جميعا في الشعر، وتتحقق هذه الوظيفة الانشائية في الكلام حين « تكون الرسالة مركزة على ذاتها » **فتكف اللغة عن كونها مجرد وسيلة** لتصبح **أيضا غاية في نفسها. وإذاك « يظهر** الجانب الملموس من العلامة » **فتبرز أحجام الكلمات وألوانها** وأنغامها وأوزانها، وفي البيت الشعري تنتظم الوحدات الكلامية انتظاما محسوبا بحساب البحر والأنغام فتشكل « صورا صوتية » على حد تعبير « هوبكنز »[12] تتكرر في البيت أو تنشأ فيه وتتكرر في غيره من الابيات بل بذلك حدد هوبكنز مفهوم البيت إذ قال : « هو خطاب يكرر كليا أو جزئيا نفس **الصورة الصوتية** » ويوضح جاكبصون أن تردد الصور الصوتية ينبغي ألا يعتبر في ذاته مفصولا عن المعنى، وفي ذلك يقول : « .. باختصار فإن تعادل الأصوات، إذ يُبْسَط على مقطع الكلام عنصرا مكونا له، يقتضي بالضرورة تعادل الدلالة : ويقول : « كل تشابه ظاهر في الصوت يقدر في الشعر من حيث هو تشابه أو تخالف في المعنى »، ويقول : « إن تراكم قسم ما من الأصوات بما يفوق معدل التواتر المعهود أو الجمع المفارق لقسمين متضادين في النسيج الصوتي

11) In Roman Jakobson, Essais de Linguistique générale Traduction Nicolas Ruwet - pp. 209 - 248 - Ed. de Minuit - 1963

12) هو Gerard Manley Hopkins كثيرا ما أحال عليه جاكبصون ونعته بهذا اللقب : « رائد كبير في علم اللغة الشعرية »
ESSAIS p.221

للبيت أو للمقطع أو للقصيدة يمثل «تيارا تحتيا من الدلالة» حسب عبارة بو « الشيقة »، من ثم جاء مفهوه « المعادلة » عند جاكبصون باعتبارها قاعدة التركيب في الكلام الشعري، فمن المعادلات ما يبنيه النحو ويؤكده اتفاق الأصوات، ومنها ما يبنيه اتفاق الأصوات فوق النحو أو خارجه، وهو الذي يخلق ذلك « التيار التحتي » من « الدلالة »، وأطرف المعادلات ما رادف بين إسمين متباعدين، في اللغة، بل بين اسمين من الأضداد.

II— القصيد :

يا طائر البان قد هيجت أحزاني
وزدتني طربا يا طائر البان
إن كنت تندب إلفا قد فجعت به
فقد شجاك الذي بالبين أشجاني
فزدني من النوح واسعدني على حزني
حتى ترى عجبا من فيض أجفاني
وقف لتنظر ما بي لا تكن عجلا
واحذر لنفسك من أنفاس نيراني
وطر لعلك بأرض الحجاز ترى
ركبا على عالج أودون نعمان
يسري بجارية تنهل أدمعها
شوقا إلى وطن ناء وجيران
ناشدتك الله يا طير الحمام إذا
رأيت يوما حمول القوم فانعاني[1]
وقل طريحا تركناه وقد فنيت
دموعه وهو يبكي بالدم القاني

(عنترة : الديوان)

وهو قصيد من الغزل ورد في البحر البسيط وعلى حرف النون، قافيته مركبة تتخذ الردف وسيلة إلى الثراء الموسيقي، وتتألف من نغمتين ممددتين متساويتين تختلف حركاتهما الحذو والمجرى من فتح إلى كسر : ـَاني

و لم نخترها ميدانا لهذا التحليل لاعتقادنا سلفا بأنّها تيسر علينا الاحتجاج لِ أو على هذه أو تلك من النظرتين بل لحرصنا الدائم على امتحان جدوى النظريات الحديثة بتطبيقها على نصوص من تراثنا أبعد ما تكون عن الحداثة بذلك فقط يتسنى لنا، إن صحت، أن نقر بحقيقة صلاحيتها، ثم إن لي بهذا القصيد كلفا قديما يرجع الى عهد التدريس بالتعليم الثانوي، وهو بعيد فظلت من ذلك تتردد في خاطر تنتظر مني أن أكتب عنها حتى جاءت فرصتها الأولى في إحدى الندوات[2]، وهذه فرصتها الثانية.

III— التحليل :

نبدأ بالنظر في الكلمات المقفاة لأهمية وظيفتها في نظام البيت موسيقيا ودلاليا.

أ — القوافي :

تتصف الكلمات المقفاة في هذا القصيد، علاوة على اتفاقها وجوبا في عناصر القافية، بضروب من تجانس حروفها الأخرى وتشابه أشكال بنائها تصنفها إلى أربعة أزواج متباينة :

الزوج الأول	ب1 = البان ب2 = القاني
الزوج الثاني	ب2 = أشجاني ب3 = أجفاني
الزوج الثالث	ب4 = نيراني ب6 = جيران
الزوج الرابع	ب5 = نعمان ب7 = فانعاني

1) والصحيح نحوا فانعني ولكنه جواز شعري لضرورة القافية ... وما أجمله جوازا !

2) ندوة الشعر، كلية الآداب والعلوم الانسانية — تونس، ربيع 1985،

فكأنما الشاعر لم يلتزم علنا وحدة القافية، وقد فرضتها عليه تقاليد النظم في ذلك العهد، إلا ليتحلل سرّا من قيدها وينوّع فيها تنويعا، فلعب حولها بما جاورها من الحروف لعبا مفتنا بواسطة الجناس حتى ولد منها، وهي مفردة، أربع قواف مزدوجة تنتهي بالضرورة اليها بعد « تقاسيم » شتى على بقية الحروف.

وفي كل زوج من هذه الكلمات المقفاة تدشن الأولى نغما تردد الثانية صداه وينسج هذا الترجيع الغنائي بينها داخل سياق القصيد وخارج معجم اللغة في أكثر الأحيان، شبكة مشعبة من لطيف المعاني تزيد دلالة النص عمقا.

ز1 = بالتشابه بين « البان »، تحديدا لنوع الطائر، و « القاني »، نعتا لدم الشاعر يحكي صوتيا ويختصر تطور الحمام في القصيد من نجّى إلى نعّي، فبعد أن استأنس به العاشق في وحشة فرقته بعثه الى حبّه سفيرا ينبئه بمماته : كان طير الحَمام فصارطير الحِمام، فكأن ازدواج اسمه « البان » بلون الحمرة « القاني » قد خضب جسمه بعد بياض بدم الفاجعة.

ز2 = باندماج « أشجاني » في « أجفاني » ــ حسا ــ تمتلىء المقلة ــ معنى ــ بدمع أحزاني، فاللفظان في اتحادهما نغميا أسى البين يفيض من عين الولهان، و« المحب ينتحب » كما يقول أبو نواس في بائيته البديعة، فجعل النحيب في الحب والحب في النحيب مغنى ومعنى، وتلك لغة الشعراء.

ز3 = ما كانت لتشبّ في الشاعر « النيران » لولا أنه « الجيران » (والأقربون أولى بالمعروف) وبتجاوب الحروف في الاسمين نشأ في القصيد عن جوار الدار للدار جوار المعنى للمعنى عبر سلسلة مقدرة من التداعيات : فالجار قريب والقريب حبيب والحبيب لهيب إذن فالجار نار : معادلة في المعنى ينبها الشعر بين الاسم والاسم ويؤديها « طاقم » الحروف بتناغم الأصوات.

ز4 = « نعمان » منفى الحبيب و « فانعاني » هلاك المحب وبفعل التقفية يقترن إسم المكان بمعنى الفراق واسم الفراق بمعنى الفناء، فالنوى في الهوى موت والبَيْن لدى العاشقين حَيْن :

ألاّ وقد حان صبح البين صبّحنا
حَيْن فقام بنا للحَيْن داعينا

كما يردد ابن زيدون في نونيته الشهيرة.

هل بقي بعد هذا شك في أن الأصوات إذا اتفقت تداعت لها الألفاظ وتدانت المعاني فكونت كالكلام في عمق الكلام يهمس همسا في ثنايا الجهر وتلك لغة الشعراء. إنما التنغيم في الشعر « ترقيم »(chiffre) : « لغة خلال اللغة » (فاليري) و « أسماء دفينة في الأسماء » (دي سوسير) و « معان عبر المعاني » (بارط) و مغنى يصنع من حروف المعجم لمعنى ليس من معاني المعجم (جاكبصون) شيء من سرّ الشعر وسحره.

ولننتقل الآن من أواخر الأبيات إلى أحشائها تلك التي يحسبها الغافل « بطونا رخوة » خلاء من الأنغام بالقياس إلى ملاء القوافي.

ب ــ حلو الأبيات

كل بيت تشده إلى القافية سلسلة من النونات تمهد لنغمتها وتؤلف معها لحنا أصليا تجري أنفاسه في كل القصيد، ولنستمع أولا لصوت النون هذا تردده الكلمات، بيتا بعد بيت.

ب1 = ... البان .... أحزاني وزدتني طربا ....
ب2 = إن كنت تندب إلفا ... بالبين ...
ب3 = فزدني من النوح واسعدني على حزني .عجبا من
ب4 = . لتنظر . لا تكن عجلا . لنفسك من أنفاس

ب5 = ... ركبا ..... عالج ..... دون .....

ب6 = .. بجارية تنهل .. شوقا .. وطن ناء ..

ب7 = ناشدتك .... يوما ....

ب8 = طربا تركناه .... فنيت ....

هكذا تخترق النون أهم المفردات في كل بيت فتنظمها في سلك لحنها، لحن القافية، لحن القصيد، وهو لحن أغنّ وما أشبه الغنة بالأنة، أنه الشجي المُغنّى كحال الشاعر في هذا الغزل.

ويعلو صوت النون في الأبيات وينخفض ويصفو ويمتزج بأصوات غيرها من الحروف فتتعدد الألحان فتترافق وتتداخل وتتفارق في تركيب موسيقي « بو ليفوني » ومع الألحان يسري خفيا تيار المعاني فيردّ الألفاظ بعضها إلى بعض كالمترادفات سلاسل شتى من الأشباه والنظائر يرتبها « الجبر » الشعري مجموعات من المعادلات.

وهذا التفصيل، وسنكتفي من الشواهد بأدلها، وهي كثرة وأبلغها بلا نزاع طالع القصيد.

1 ــ يا طائر البان/قد هيجت أحزاني وزدتني طربا/يا طائر البان

يمتاز هذا الطالع موسيقيا بجمعه بين **التصريع والترصيع،** فقد قرن الشاعر آخر الصدر وآخر العجز بوحدة القافية، وهي ظاهرة في النظم معهودة، ثم زاد، وهذا أندر، فكرر هذه القافية تامة أو شبه تامة في وسط هذا وذاك من الشطرين بل جعلها نغمة الخاتمة يقفل بها كل جزء من الكلام حتى تبرز في السمع بروزا، وقد أحدث ترددها في فضاء البيت على مسافات كالمتساوية تنغيما داخليا فائقا حاك بين ألفاظها نسيجا رقيقا من الاشارات تبطن ظاهر الدلالة بثري الايحاءات، « تسببت يا طائر بهديلك في تحرك أشجاني »، هذا ما يجهر به الكلام وما تهمس به الأنغام ألطف وأطرف، بتزاوج « البان » و « أحزاني » قرب فجأة بين الاسمين في المعنى حتى كادا أن يترادفا، أخفت التنغيم ما بناه النحو بينهما من علاقة سببية ونزع بهما نحو التسوية : لم يعد الحمام « مثيرا »للاحزاني بل أوشك أن يكونها بما في إسمه من رَنّتها وأنّتها، وتكتمل **المعادلة في الشطر الثاني بتمام الجناس بين « طربا » و «طائر البان» فتنمحي الفوارق ويتحد الحمام والأحزان** معنى ومغنى ويتماهى عبر الطرب الطائر والشاعر، وبعد فهو موضوع الكلام في البيت الأول والبيت الثاني من هذا القصيد.

ب2 ــ إن كنت تندب إلفا

جملة يحكمها النحو بنظامه فينطقها بمعنى وتشد أوصالها النون بنغمتها فتعمق المعنى، تبدأ النون بحرف الشرط « إن » ثم ترنّ عبر سلسلة الكلمات إلى النهاية فتغلق آخر الحلقات، واذا اللفظ يدعو اللفظ ويغذيه بمعناه ويلعب الترادف فتصطف المعادلات : حسبان ــ نحيب، نحيب ــ حبيب، فأين من هذه « الرياضيات » الشعرية ظاهر الدلالة ! فبفعل التناغم يخف معنى الشرط فيصبح التخمين كاليقين، فكأن الحسبان قد صح : « نحيبك على الحبيب وهو ما يحققه الشطر الثاني بتشابه الطائر والشاعر في الحال كلاهما عاشق يشكو آلام البين.

ب3 ــ فزدني من النوح واسعدني على حزني

لا نقف عند الترصيع الثلاثي الثري فأمره ظاهر وندع النون تستريح قليلا (في التحليل) وإن علا صوتها على الأصوات ونحصر ههنا في ما سواها من الحروف كالزاء والحاء.

تنبعث الزاء من « زدني » فترقّ سينا في « اسعدني »، ثم وقد علقت بشيء من معنى هذا وذاك ترتد الى نفسها وتستقر في قلب « حزني » نغمة وسطى بين نغمتين، وتنتحب الحاء في « النوح » فيترامى نحيبها إلى « حزني » ويندمج نغمة فاتحة في مجموعة أصواتها، فتصبح « حزني » مزيج ألحان ومزيج معان : تنوح بحائها وتستزيد بزائها

وبنونها تئن أنة « المحزون شطب حبائله. على حد تعبير بشار، هي « كيمياء الألفاظ » المشهورة في الشعر على أن لا ننسى. أنها أولا كيمياء أصوات وبتفاعل « الأصوات تتلاقح المعاني ».

ب4 ــ ... لنفسك من أنفاس ...

بالجناس تدنو الأنفاس من نفسك دنوا خطرا أخطر مما حذر منها صريح الكلام فكأن الطائر احترق بعد بلهيب الشاعر وتسمعنا السين، إلى ذلك، بترددها ما يشبه حس السعير ففي صفيرها كزفير النار.

ب5 ــ فيه ثنائيان كلا هما مفروق

ــ طر .... ترى (بتفخيم التاء لضرورة النطق)

المقصود نحوا من الطلب: « طر » أن « ترى » وبتدخل الجناس يتجاذب اللفظان فتغيم الغائية ويتحد الطلب والمطلوب فكأن الطائر إن طار قد رأى بل لعله قد طار فرأى، وبجناح الطائر يطير الشاعر وبعينه يرى.

ــ ..... لعلك .... على عالج .....

فالرجاء معقود نحوا بظرف المكان لشوق الشاعر إلى الركب السائر على تلك الكثبان ويلعب الجناس لعبته فترجع « على عالج » صوت « لعل » فكأن الأرجاء تصدى بلحن الرجاء وتقاصرت المسافات بين الآمال وهاتيك الرمال.

ب6 ــ نقفز فيه على ذلك المركّب النوني الغريد: « شوقا إلى وطن ناء » ونمر سريعا بهذا المركّب الرائي الرنان « يسري بجارية »، ونقف عند مركّب ثالث مفروق:

.... بجارية .... جيران

الاسم الأول كناية عن الحبيب والاسم الثاني كناية عن المُحِبّ، وقد كانت قريبة الدار منه فشحط بها النوى فيما بين عالج ونعمان، ولكنها رغم البعاد ظلت مشدودة إليه، **شعوريا**، بحبال الشوق **وشعريا** بأوتار الحروف المتناغمة، فصلها عنه المكان فوصلها به الوجدان وزاد الشعر فعانق بينهما بأنواع الألحان ففنيت فيه موسيقيا وفنى فيها فناء الروح في الروح.

ب7 ــ ... الحمام ... يوما حمول القوم

حسبنا من هذا المركّب الحائي الميمي ثنائيّةُ المفروق: « الحمام »، « حمول » يعمل مغنطيس الجناس عمله مرة أخرى فيتنادى الاسمان وتتلاقى المعاني فتنتصب المعادلة بين **الطائر والسائر**، وهي معادلة حبلى بالمعادلات:

فالطائر في خرافة القصيد سبيل الشاعر الى غانيته وبديله وهو نغميا سميّ الطرب والطرب ميتونوميا عديل الشاعر.

فتصبح المعادلة مثلثة الأطراف

شاعر ــ طائر ــ سائر

وكل واحد من الأسماء الثلاثة يختزل سلسلة متناعمة من الترادفات:

السائر = حبيب ورحيل، وحنين ونحيب = حب وبَيْن

الطائر = نجيّ شكيّ وسعيّ وحِمَام = بَيْن وحَيْن

الشاعر = محب وأحزان، ونواح وحميم، وبوح ونحب = حب وحَيْن

ويأتي « الجبر » بعد « الكسر » في لغة رياضيينا القدامى فننتهي إلى:

حُبّ = بَيْن وبَيْن = حَيْن

ومنها إلى معادلة المعادلات:

حبّ حَيْن

فاجعة الهوى تلك التي لم يزل الغزل، لحن العرب المحبب، يردد صداها عبر العصور من شاعر إلى شاعر:

لو كنت أعلم أن الحب يقتلني
أعدت لي قبل أن ألقاك أكفانا

(بشار)

فدماء العشاق دوما مباحة

(الشابي)

أحبك ــ أموت
(درويش)

« L'amour la mort » نعم وكما لم يزل يرجع أيضا صداها شعراء الحب من الفرنسيين.

« الحمام » = « حمول »

كما لو أن الطائر ولما يطر قد اجتاز المسافات فأدرك الركب السائر وأبلغ الحبيب رسالة المحب : العشق والفناء

ب8 ــ يهمنا منه ثنائيان :

ــ الأول مجموع، وهو :

طريحا تركناه ..... (بتفخيم التاء)

تنوح الحاء في « طريحا » على الطريح وتئن النون أنينا فترجع « تركناه » الأنين وترد على النواح بالآه، تجانست الحروف فتآنس اللفظان وتناسب المعنيان معنى العناء (طريحا) ومعنى العيان (تركناه) ولا فرق فهذا كذاك صدقا بصدق، ومن أين قد يأتيهما الفرق والشاهد هو المشهود ؟ فالعاشق شهيد نفسه :

يموت حبا ويرى نفسه في مرآة الطائر يموت حبا، فكأن التناغم بين حس العين واحساس الذات بقرب الفناء، وكما تطابق النظر والمنظور، كذلك يتطابق القول والمقول، فالكلام من الشاعر وعلى نفسه رسالة إلى الحبيب يودعها الحمام، فهو والمقول، فالكلام من الشاعر وعلى نفسه رسالة إلى الحبيب يودعها الحمام، فهو يموت ويرى نفسه يموت ويقول إنه يموت فعبر بعفو الجناس عن صدق الرؤية وبصدق الرؤية عن صحة الاحساس، فاتفق الحال والعيان كما اتفق العيان والمقال، كتلة شعرية صماء لا ينفصل فيها المغنى عن المعنى.

والثاني مفروق، وهو :

.... دموعه .... بالدم ....

نضب ماء العين فصار البكاء نزيفا وعام العاشق في بحر دمه المهراق. تحول فاجع وقّعه الجناس توقيعا فأنذرهما بنبع الدماء في « دموعه » ثم ردد جهرا في « الدم » صدى الدمع وقد غمق لونه، فذهب البياض بياض « الفيض » بياض الحب في قلب الالفين، بياض الحمام الصفي وعمت حمرة النّجيع فخضبت الشاعر والطائر والسائر وخضبت آفاق الغزل، هي نغمة الخاتمة، نغمة النغمات، قمة النشيد، قمة المأساة، قمة القصيد.

أنصتنا إلى الحروف توقع ألحانها في حشو الأبيات وننصت اليها توقعها فيما بين الأبيات.

ج ــ ما بين الأبيات : هذه أهم المعزوفات تجري من تحتها رقاقا جداول المعاني :

ــ **الأولى** في نغمة « **الطاء والراء** » (اسم الطائر)

طائر ... طربا ... طائر ... ترى ... طر ... ترى ... طريحا ... تركناه. هو الطائر نجيّ الشاعر، شكيّ أحزانه وسميّها، شهيده على عجب أجفانه، سعيّه بالحب إلى الحبيب نعيّه إليه وقد صرعه الهدي لطول النوى.

ــ **الثانية** في نغمة « **الباء والنون** » (اسم البين)

البان ... طربا ... البان ... بالبين ... عجبا ... ركبا ... طفت أحزان البين على هديل الحمام فبكت العين بهول كالطوفان إثر الحبيب يسري به الركب في تلك الكثبان.

ــ **الثالثة** في نغمة « **الفاء والنون** » (إسم الفناء)

إلفا ... أجفاني ... أنفاس ... فانعاني ... فنيت ... إنه الحبيب يخطر طيفه على أجفاني فتتدفق وتردد إسمه أنفاسي فتتحرق « فانعاني » إليه يا طائر فقد أشجاني حبه فأفناني.

ــ **الرابعة** في نغمة « **العين والجيم** » (اسم العين)

عجبا ... عجلا ... عالج ...

هذه خوارق أجفاني يا شاهدي، تأمل وتأنّ في العيان فأنت سفيري إلى الحبيب رحل به القوم إلى ذاك المكان.

فتمتلىء عين الطائر الناظر بمنظر الفيض في عين المحب قبل أن يطير إلى هاتيك الرمال فتمتلىء عينه بمنظر الفيض

في عين الحبيب. فتلتقي عيون العاشقين في عين الحمام فتتبادل الدمع شوقا بشوق.

عجبا ... عجلا ... عالج : تراسل العيون عبر المسافات، مرآة تنعكس في مرآة إلى مرآة.

عجب هذا الشعر يا قارئي « فقف لتنظر ما فيه لا تكن عجلا »

ـ **الخامسة** في نغمة **الحاء** وما أدراك ما الحاء أخص صواحب النون ترد على غنتها بالبحة في لحن الأشجان : أحزاني ... النواح ... احذر ... الحجار ... الحمام ... حمول ... طريحا، اترك للقارىء لذة السباحة وحده في مجاري المعاني.

ولنعد إلى البدء كانت القافية : **تاني**

نغمتان ممدتان أولاهما منفرجة متعالية، والأخرى منكتمة متخافضة تسيران بالقافية موسيقيا إلى انغلاق بعد انفتاح كسير المعنى تماما في القصيد.

بمناجاة الحمام يخرج العاشق من ضيق وحدته فتنفتح نفسه على الطائر وتشيع عبره في المكان حتى تواصل حبيبها ثم تنحسر فجأة فتنحصر في وحشتها وقد أحدق بها الموت.

فالمغنى كالمعنى حركتان متعاقبتان مدّ وجزر، وانفراج فاختناق، انفتاح وانغلاق.

وثمة ناحية أخرى طريفة تهم علاقة الشاعر بنفسه، فعنترة (إن صح أنه عنترة) في هذا القصيد رجلان في واحد : العاشق والشاعر، أي الانسان والفنان، أما عنترة الانسان فأمره إلى الخرافة، ونعني بالخرافة ما يحكيه القصيد من قصة العاشق مع الحمام، وأما عنترة الفنان فأمره الخطاب وكما أن الخرافة جماعها المدلولات فالخطاب جماعة الدوال. وفي أصل العلاقة بين المعاني والمباني مفارقه خطيرة كان يمكنها أن تنسف القصيد من الداخل. فبينما الانسان يتألم بنظم الفنان كلاما، ويبكي العاشق فيضع الشاعر ألحانا، ويناجي هذا طير الحمام بشجوه فيشدو ذاك بشعره بين الأنام، ولكن قوة القصيد في أن الكلام كان كالآلام رنّة بأنّة فامتزج الحال والمقال امتزاجا شعريا نادرا، ومما زاد في وحدة المعنى والمغنى أنه لم يحدث في القصيد شيء سوى الخطاب، وهو مزدوج خطاب مبطن في خطاب : مناجاة العاشق لطيره ومناشدة الشاعر لغيره، وهو إلى ذلك إلا في البيت الأول (؟) خطاب إنشائي وليس خبريا لا يحكي شيئا صار بل شيئا حبّذا لو يصير. فلا فرق في الزمان بين الحدث والحديث، لحظة الكلام، هي لحظة الآلام، فاندمج العاشق والشاعر اندماجا كليا والانسان والفنان والمعنى والمبنى، فلا سبق لأحدهما على الآخر فهما واحد في كل آن يستحيل التميز بينهما وأصبحنا في النهاية لا نعرف أيهما أثر في الآخر : العاشق ألهم الشاعر مغناه أم الشاعر ألهم العاشق معناه ؟ فكل واحد منهما يردنا إلى الآخر في حركة دائرية مقفلة.

لاندري، ولا يهم، أطار الطائر فأبلغ الحبيب رسالة المحب أم لم يطر فالثابت أن الشعر سار، سارت به ركبان الرواة فأبلغونا رسالة الشاعر تردّد علينا معنى ومغنى : الحب بيْن ! الحب حَيْن !

الخاتمة :

أخشى أن يكون هذا القصيد قد استجاب إلى النظرية التوحيدية استجابة تفوق الحد على ما بين هذا وتلك من بعد المسافة في الزمان والمكان. فما القول ؟

قد يحتج على هذا التحليل بأن النظرية ان صحّت في قصيد قد لا تصحّ في كل الشعر. احتجاج يحتم علينا الحذر المنهجي أن نأخذه بجدّ على أن إستعراضا سريعا لقصائدنا العصم يحملنا على الاعتقاد بأن الشعر إلاّ يرتد كله إلى « المعنى مغنى » لا يخلو قصيد فيه من « المعنى المغنى »

فهذا « ليل » امرىء القيس في معلقته يهمهم ظلامه في الكلام حسا ومعنى : « ... كموج ... بجميع الهموم »، وتشيع لامه مع كثرة المد فتحكي نغمةً طولَه فكرةً :

« ألا أيها الليل الطويل ألاانجل ... »

وهذه عشق بشار في نونيته الذائعة « وذات دل »، تصرف معناه القوافي بتلاعب حروفها أو بمداعبة غيرها من الألفاظ :

« حيرانا ريحانا ـــ أولانا ألوانا ـــ سكرانا ساكن الربان من كان ... »

وهذه خمرة أبي نواس في همزيته المعروفة :

علته الشفاء :

وداواني بالتي كانت هي الداء.

وغاويته (إغراء) بجسمها (صفراء) بروحها (سراء).

وهذه ظلمته الضياء :

قامت بإبريقها والليل معتكر

فلاح من وجهها في البيت لألاء

وهذا عيد المتنبي في داليته المشهورة.

عيده البيد عبر سلسلة دالة من الدالات :

عيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى أم لأمر فيك تجديد

أما الأحبة فالبيداء دونهم

فليت دونك بيداً دونها بيد

وهذه « خيله » تركض في لاميته بتوقيع الدالات :

رمى الدرب بالجرد الجياد إلى العدا

وهذا « أسده » يتبختر في قصائده وزنا ولحنا ومعنى :

« يطأ الثرى مترفقا من تيهه ... »

إلخ ...

ولا نزيد على شعر الفحول.

وبعد فحسب نظرية جاكبصون أنها فتحت مدخلا طريفا في فهم الشعر وبابا جديدا في دراسته، ولنذكر أن الشعر وقد صار يكتب بعد أن كان يلقى لا يزال يقرأ ... بالأذن تراجيع شتى من الألحان تردد أصداء المعاني، والاذن تعشق قبل العين في الشعر.

هامش :

وما عجبي إلاّ من رواد شعرنا الحديث أدانوا خطأ القصيدة القديمة بالرتابة الموسيقية لوحدة القافية ووحدة البحر كأن فحول شعرائنا في الماضي لم ينوعوا القافية تنويعا في القصيد الواحد ولم يولّدوا من البحر الواحد ألوانا من الايقاع بحسب المعنى وكأنهم حصروا الموسيقى في أواخر الأبيات ولم يعمروا أحشاءها لحنا. والحق أن حال المحدثين كحال المقلدين لم يروا جميعا من كبار قصائدنا القديمة الا الأشباح، أي أشكالها النظمية الظاهرة لا الشاعرية الكامنة في أعماقها.

ليست هذه دعوة للقديم ضد الجديد وإنما هي دعوة إلى اكتناه سرّ الشعر في القصيد القديم حتى نبدع قصائد جديدة يستمر فيها روح الشعر.

أدبية النّصّ الشّعْري من خِلال «العمدة» لابن رشيق

بقلم:
حمادي السعودي

من المؤلفات النقدية في الأدب العربي القديم كتاب « العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده » لابن رشيق القيرواني المتوفّى في بداية النصف الثاني من القرن الخامس الهجري (ت 456هـ). هذا المؤلّف يُعَدّ من أمهات الكتب في النقد الأدبي وفي البلاغة والعروض لغزارة المادّة التي جَمَعَ صاحبُه شتاتها من مظانّها المتعدّدة بَدْءً من البذور الأولى في النقد التي جاءت في شكل انطباعات حسّية تستطرف بيتا شعريا أو تستهجنه ووصولا إلى النصف الأول من القرن الخامس الهجري الذي بلغت فيه حركة تصنيف الكتب في مختلف فروع المعرفة مرحلة النضج تنظيرا وتأسيسا وتدوينا. فقد كان الجاحظ في كتابه « البيان والتبيين » المؤلف في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري يتلمّس منهجيته في تصنيف هذه المدّونة، فتستعصي عليه هذه المنهجية لأنه كان « يريد الأحكام فيصيبه حينا ويخطئه أحيانا كثيرة »[1] ولأن حركة تأليف هذا الصنف من الكتب كانت في مرحلتها التأسيسية. ويطلّ القرن الرابع الهجري، فتزدهر حركة التدوين وتصنيف الكتب في البلاغة والنقد فيحجم أبو حيان التوحيدي ــ في كتابه « الامتاع والمؤانسة » ــ عن تقديم أمثلة في بلاغة الشعر والخطابة والنثر معللا ذلك بقوله : « وأمثلة هذه الأبواب موجودة في الكتب، ولو لا ذلك لرسَمْتُ في هذا المكان لكلّ فنّ مثالا وشكلتُ شكلا، ولو فعلتُ ذلك لكنتُ مكرّرا لما قد سُبق إليه، ومتكلّفا ما قد لُقّن من قبل »[2].

تبلورت إذن « الاتجاهات الكبرى للنقد الأدبي بداية من القرن الرابع الهجري بوجه خاص، وأصبح تحديد القيمة الفنّية في النصّ مشغلا من مشاغل النقاد الكبرى تنظيرا وتطبيقا »[3]، وأضحت المباحث في النقد تكتمل وتستقرّ مع حلول القرن الخامس الهجري الذي ألّف فيه كتاب « العمدة ». فعنايتنا بهذه المدّونة ناتجة عن وعينا بأهمية هذه المرحلة من تاريخ النقد الأدبي عند النقاد القدامى باعتبارها مرحلة تختزل المراحل السابقة وتُحيل عليها من خلال المصادر التي ذكرها ابن رشيق في كتابه. وتهدف مقاربتنا هذه إلى محاصرة مقوّمات الأدبية في النص الشعري من خلال مدّونة ابن رشيق القيرواني، وقبل البدء في تلمّس معالم هذه الأدبية نرى من الضروري إبراز ما نقصده بهذا الدال فماذا تعني الأدبية ؟

---

1) عبد السلام المسدي : قراءات. الشركة التونسية للتوزيع 1981 ص 110

2) أبو حيان التوحيدي : الامتاع والمؤانسة. الجزء الثاني. نشر دار مكتبة الحياة بيروت (بدون تاريخ) ص 143

3) حمادي صمود : التفكير البلاغي عند العرب. أسسه وتطوره الى القرن السادس الهجري. منشورات الجامعة التونسية 1981 ص 595

دراسة

أدبيّة النّصّ الشّعري من خلال «العمدة» لابن رشيق

إنّ مصطلح الأدبية وليد المدارس الحديثة في النقد الأدبي وهو ترجمة للفظ littérarité الذي يعني مجموع الأجهزة الشكلانية التي بها يتحوّل الكلام من مجرد خطاب عاديّ إلى ممارسات أدبية. يعرّف جاكبسونJakobson الأدبية فيقول : « ليس موضوع علم الأدب [...] هو الأدب، بل هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل، عملا أدبيا »[4]. ويذكر الدكتور عبد السلام المسدي في كتابه « الأسلوبية والأسلوب » أن مدار الأدبية هو « تحديد هوية الخطاب الأدبي في بنيته ووظيفته مما يبرز النواميس المجردة التي تشترك فيها كل الآثار الأدبية ... »[5]. ومبحثنا هذا يحاول تقصي ما يوجد في كتاب « العمدة » من علامات تؤسّس بعض مقوّمات أدبيّة النص الشعري أو القصيد من خلال منظور النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، أي أننا سنبحث في العلامات التي تتوفر في نصّ شعري فتجعل منه عملا أدبيا ينتمي إلى الشعر بالاعتماد على مستويات النص المختلفة بُنًى ومعاجم وأساليب ودلالات.

أدبية البنية :

1) **الايقاع** :يُعَدُّ الايقاع من الأركان الأساسية التي يقوم عليها الشعر. وقد خصص ابن رشيق سبعة أبواب لهذا الظاهرة، فذكر في الجزء الأول من « العمدة » « بابًا في الاوزان » و « باب القوافي » و « باب التقفية والتصريع » و « بابًا في الرجز والقصيدة ». ونلفيه يتحدث في الجزء الثاني عن « باب الشطور وبقية الزحاف و «باب إحكام القوافي في الخط » و «باب النسبة الى الروىّ ». وهذه الأبواب وإن جاء بعضها مفصولاً عن البعض الآخر فإنها يمكن أن تكوّن أُسًّا يُساهم في إبراز أدبية النص الشعري أو جماليته، ويمكن لقارىء « العمدة » أن يلاحظ أهمية الايقاع في القصيد من خلال تعريف صاحب الكتاب للشعر، فهذا الخطاب عَرّفَهُ ابن رشيق في « باب حدّ الشعر وبنيته » بقوله : « الشعر يقوم بعد النيّة من أربعة أشياء، وهي : اللفظ و **الوزن** والمعنى و **القافية**، فهذا هو حدّ الشعر »[6]. **فأهمية الإيقاع** تكْمُن خاصة في رُكْنَيْ الوزن والقافية اللذين جعلهما المؤلف من الأركان التي يُبنى عليها

---

4) ذكر هذا التعريف سعيد علّوش في « معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ». دار الكتاب اللبناني. بيروت / الدّار البيضاء 1985 ص 32.

5) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب. ط. 2 / 1982 ص 132

6) ابن رشيق : العمدة. الجزء الاول ط. 3. مصر 1963 ص 119.

الشعر، وكأننا نستنتج أن الشعر قائم أساسًا على هذين العنصرين، ذلك أن الوزن والقافية ــ وهما متصلان بالايقاع ــ يمثلان ما يقارب النصف من مقوّمات الشعر. وتزداد هذه النسبة في التنامي عندما نلفي ابن رشيق يتحدث عن مسائل لها علاقة بالايقاع مثل المطالع وبعض الظواهرِ الأسلوبية التي من شأنها أن تُضفي على النص الشعري نغمًا موسيقيا داخليا مثل الترصيع والازدواج وغيرهما. وقد ألحّ الدارسون المعاصرون على ظاهرة الإيقاع في بنية الشعر، فهذا توفيق الزيدي يقول إن حمادي صمود « يُلخّص [...] معادلة الشعر كما يلي :

الشعر = { لغة / كلام / نثر } + موسيقى[7]

ويذكر الزيدي في كتابه « أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث » أن جوهر الشعر « هو الموسيقى أو ما يعبّر عنه النقد الحديث بالايقاع »[8]. فالايقاع إذن ركن أساسيّ يبرز أدبية النص الشعري، وهو يتأثّر عن طريق الأوزان والقوافي وبعض الوجوه الأسلوبية الأخرى. ذلك أن الوزن الموحّد وتكرار التفعيلات المتساوية في الصدر والعجز من جهة، وإعادة التفعيلة نفسها مرّات معيّنة في كلّ بيت من أبيات القصيد في البحور ذات التفعيلة الأحادية وتكرار التفعيلتين المختلفتين في البحور ذات التفعيلة المزدوجة من جهة أخرى، كل هذه العناصر تكسب النص الشعري بناء صوتيا منتظمًا يخرج به عن الكلام العادي. وقد رأى ابن رشيق ان بهذه الظاهرة الصوتية يتميّز الشعر عندما عدّ الوزن عمودًا للنص الشعري به يتميّز عن غيره من فنون القول لأنه : « أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية »[9].
وقد ذكر ابن رشيق في « باب الأوزان » ما يمكن أن يلحق الشعر من زحافات، وذهب إلى أن بعضها ضروريّ ليضفي على القصيد جماليّة أو أدبية مثل القبض في البحر الطويل (مفاعيلن ← مفاعلن في عروض هذا البحر). والخَبْن في عروض البسيط التام وضربه (فاعلن ← فَعِلُنْ) والقطف في عروض الوافر التام وضربه

7) توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث. الدار العربية للكتاب 1984 ص 63.

8) المرجع السابق الصفحة السابقة.

9) العمدة. الجزء الأول ص 134.

أدبية النّصّ الشّعري من خلال «العمدة» لابن رشيق

(مفاعلتن ← فعولن). هذا النوع من الزحافات إذا توفّر أفضل من عدم وجوده لأنه «أخفّ من التّام وأحسن»[10]. لكن هناك من الزحاف ما يفقد القصيد بعض جمالياته مثل الثَّرْم وهو اجتماع الخَرْم والقبض، فهذا الضرب من الزحاف مستهجن، فعلى الشاعر تجنبه[11] وقط أطنب ابن رشيق في ذكر انواع الزحافات المستحسن منها والرديء حتى يَرِدَ الشاعرُ المقبول منها ويعرض عن فاسدها، وعن أدبية النصّ الشعري عند صاحب «العمدة» أن يركب المُبْدع «مستعمل الأعاريض ووطيئها، وأن يستحلي الضروب، وبأتي بألطفها موقعا وأخفّها مسمعًا، وأن يجتنب عويصها ومستكرهها، فإنّ العويص مما يشغله، ويمسك من عنانه، ويوهن قواه، ويفتّ في عضده، ويخرجه عن مقصده»[12]. فركوب العويص من الأعاريض والضروب من شأنه أن يفقد النص الشعري بعض أدبيته لأنه يجعل الشاعر يبحث عن التعقيد، فتغيب لذّة التلقائية، ويحضر التكلف في اجهاد النفس لارتياد عويص الموارد وأبعدها، ويبتعد المبدع عن المقصد، فيأتي بما لا يستسيغه المتقبل أي «بالمستكره» حسب تعبير ابن رشيق.

ومن مقوّمات الايقاع القافيةُ، وقد جعلها ابن رشيق ركنا أساسيا في الشعر الى جانب الوزن، وبانعدامها لا يُسمّى الكلام شعرا إذ بهما يتميز هذا الصنف من الملفوظ عن غيره من فنون الكلام، يقول ابن رشيق في «باب القوافي» مؤكدا أهمية القافية في بلورة شعرية النص: «إن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[13]. ولمّا كانت القافية على هذه الأهمية في إبراز أدبية النص الشعري تعرّض ابن رشيق إلى عيوبها التي من شأنها أن تُفقد القصيد بعض جمالياته مثل الإقواء ــ وهو اختلاف حركة الرويّ ــ والاكفاء ــ وهو اختلاف حرف الرويّ ــ والسناء ــ وهو اختلاف الحَذو أي حركة ما قبل الردف ــ والايطاء ــ وهو أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد ــ إلاّ أنّ الايقاع وإن كان عنصرا أساسيا في بناء القصيد، فإنه غير كاف وحده للتدليل على أدبية النص الشعري، لذلك درس ابن رشيق بعض الظواهر الشعرية الأخرى.

2) **المطلع**: اهتمت كتب النقد القديمة اهتمامًا بالغًا بهذا القسم في بناء القصيد، إذ على أساسه تُبنى القصيدة، وهو يحمل طابعها العام وزنًا وقافية ورويًّا، وما يأتي بعده إنما هو تابع له متكل عليه، مكرّر لما حواه من حيث الايقاع بمختلف صوره. ولمّا كان على مثل هذه الخطورة اهتمّ به النقاد اهتمامًا كبيرا، فأبرزوا عيوبه، وبيّنوا وجوه

10) العمدة. الجزء الأول ص 138

11) انظر المصدر السابق ص 141

12) العمدة. الجزء الأول ص 140.

13) المصدر السابق ص 151.

الطرافة فيه، واعتنى به الشعراء الى حدّ الوَلَهِ أحيانًا مثلما نلفي ذلك في قصائد أبي الطيب المتنبي، وقد بيّن ابن رشيق سبب هذه المكانة التي تحظى بها المطالع فأرجع هذا الأمر إلى عوامل نفسية تعتري المتقبّل، ذلك أن « حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح »[14]. فالمطلع الجيّد يؤثّر إيجابا في نفس متلقّي القصيد، لذلك ينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة »[15]. إن الاعتناء بالمطالع أساسي تقتضيه عوامل متعددة منها ما يتعلق بالباث الذي يرغب أن يجد خطابه الشعري صدى لدى المتقبل، ومنها ما يتعلق بالمتقبل ذاته الذي يتوق الى سماع رسالة تشده إليها منذ الأبيات الأولى، فعلى قدر جودة المطلع يكون الانصات والانتباه إلى ما يَرِدُ بعده من مقاطع، وينبغي ان لا ننسى أن الخطاب الشعري كان يُلقى شفويًا في البلاطات، لذلك اكتسبت كل جزئية شأنا عظيما، فوقع الاعتناء بالبحر والتصريع والقافية. والتصريع يقع في المطالع تنبيهًا من الشاعر على أن ما سيقوله إنما هو خارج عن إطار الكلام المنثور واقعٌ في باب الشعر، يقول ابن رشيق : « وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية، ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أول الشعر »[16]. فالتصريع إذن من أدبية النص الشعري وبه يتميّز عن غيره من سائر الكلام. وبناء على ما يضفيه التصريع على القصيد من أدبيّة بَيَّنَ ابن رشيق في كتابه العيوب التي يمكن أن تلحق به فتُفسد جماليته فذكر الاقواء والاكفاء والايطاء وغير هذه النقائص التي تلحق بالقافية عادة. وقد لاحظ ابن رشيق أن التصريع وإن كان مقتصرا عادة على مطالع القصائد فإنه يمكن أن يوجد في غير هذا الجزء منها إذ يتسنّى للشاعر أن يأتي به في غير هذا الموطن، وفي هذه الحال يُشترط أن لا يكثر لأنه : « إذا كثر دلّ على التكلف إلاّ من المتقدّمين »[17]. ذلك ان هذه الخصيصة تُعَدّ منبّهًا صوتيا من شأنه ان يُدغدغ سمع المتقبّل فيُشَدّ أكثر الى الشاعر، لكنه متى تعدّد صار ممجوجًا خاصة إذا كانت الأبيات المصرّعة متقاربة من حيث موقعها في القصيد، ويؤكد صاحب « العمدة » على ضرورة وجود التصريع في القصيد، فيشبّه الشاعر الذي لم يصرّع قصيده ب« المتسوّر الداخل من غير باب »[18]

ومن أدبية المطالع أن يرغب الشاعر عن « التعقيد في الابتداء »[19] مراعاة لتيسير عملية التواصل بين الباث والمتقبّل، وابن رشيق يَرُدّ في هذا الشأن على أولئك الذي

---

14) المصدر السابق ص 217.
15) المصدر السابق نفس الصفحة.
16) المصدر السابق ص 173
17) المصدر السابق ص 174
18) المصدر السابق ص 173
19) المصدر السابق ص 215

أدبية النّص الشّعري من خلال «العمدة» لابن رشيق

يعمدون إلى التعقيد في مطالع قصائدهم ظنّا منهم أنّه دليل المقدرة الشعرية والجودة، لكن صاحب « العمدة » لا يرى فيه غير الضعف والرداءة بل إنه « العِيِّ ودليل الفَهَّة »[20] لأن الذين يذهبون هذا المذهب يعتقدون أنهم يأتون بما لم يأت به الأوائل، بيد أنهم يقعون في أردئه، وقد استشهد ابن رشيق على رداءة المطالع بقول لديك الجنّ يقول فيه :

« كأنها ما كأنّه خَلَلَ الخلة وقْفُ الهلوك أذ بَغَمَا »[21].

وقد بيّن عيوب هذا الابتداء بقوله : « لقد أبعد مسافة الكلام، وخالف العادة، وهذا بيتٌ قبيحٌ من جهات : منها إضمار ما لم يُذكر، ولا جَرَتْ العادة بمثله فيعذر، ولاكثر استعمالُه فيشتهر مع إحالة تشبيه على تشبيه، وثقل تجانسه الذي هو حشو فارغ، ولو طرح من البيت لكان أخرم »[22]. ولم يسلم أبو الطيب المتنبي ــ رغم اعتنائه المفرط بمطالع قصائده ــ من مؤاخذات ابن رشيق اذ عاب عليه مطلع قصيده الذي يمدح فيه كافورًا الاخشيدي والذي يستهلّه بقوله :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا
وحسب المنايا أن يكنّ أمانيا

فعيب هذا المطلع ــ رغم جودته ــ حسب ما ذهب إليه صاحب « العمدة » أن المتنبي خرج فيه عن باب التأدب للملوك، وما كان عليه أن يسلك هذا المسلك الدّال على القنوط واليأس، وهو قاصد مدح الاخشيدي فهذا الابتداء من شأنه أن يُسيء إلى الممدوح لأن « الملوك تكره ذكر ما ينكدّ عيشها وينغّص لَذتها »[23].

وقد ذكر ابن رشيق حادثة ليدعم بها ما ذهب اليه فقال : « من المشهور أن النعمان بن المنذر رأى شجرة ظليلة ملتفة الاغصان، في مرج حسن كثير الشقائق، وكان معجبا بها [...] فنزل وأمر بالطعام والشراب، فأحضر، وجلس لِلَذّته، فقال له عدي بن زيد العباديّ وكان كاتبه : أتعرف أبيت اللعن مما تقول هذه الشجرة ؟ فقال : وما تقول ! قال : تقول :

رُبَّ رَكْبٍ قد أناخوا حولنا
يشربون الخمر بالماء الزلال
عطف الدهر عليهم فَثَوَوْا
وكذاك الدهر حال بعد حال
من رآنا فليوطّن نفسه
إنما الدنيا على قرب زوال

20) المصدر السابق ص 219.
21) المصدر السابق ص 220.
22) المصدر السابق نفس الصفحة
23) المصدر السابق ص 223.

كأنه قصد موعظته، فتنغّص عليه ما كان فيه، وأمر بالطعام والشراب فرفعا من بين يديه، وارتحل من فوره، ولم ينتفع بنفسه بقية يومه وليلته »[24]. من شروط أدبية المطالع إذن أن يراعي الشاعر آداب مجالس الملوك وأحوالهم النفسية حتى لا يدخل الضيم في نفوسهم. لكن هذا العنصر يبدو شديد البُعد عن أدبيّة النص الشعري في مطلع القصائد وان دعا ابن رشيق إلى ضرورة مراعاته، وسنتوسع في هذه المسألة إبّان تعرضنا الى أدبية الأغراض.

ويعدّ ابن رشيق وجودَ بعض الدوالّ مثل « ألا »، « خليلي »، « قد » في المطالع من « علامات الضعف والتكلان »[25]. فيدعو إلى اجتنابها أو على الأقل الى عدم الاكثار من استعمالها. إنها قوالب جاهزة تكرّرت حتى أضحت ممجوجة في الاسماع ــ لذلك نُصح المبدعون بالتخلي عنها والنزوع الى البحث عن الطريف والمبتكر من العلامات. أفلا يدلّ هذا المنحى على الدعوة الى الابتكار والتجديد في الجزء الاول من هيكل القصيد أي في المطلع ؟ أنّ الجزم بمثل هذا الرّأي يبدو بعيدا عن الصواب لأن ابن رشيق يدعو في مواضع أخرى من « العمدة » الى النحو منحى السابقين في الكثير من أجزاء النص الشعري بما في ذلك المطالع، فقد سبق أن ذكرنا أنه آخذ ديك الجنّ على بعض مطالعه، وكان من أسباب هذه المؤاخذة أنه خالف المألوف، وأتى بأشياء قلّ استعمالها فلم تشتهر[26].

3) **التخلص / الخروج** : يعرف ابن رشيق هذا القسم من القصيد فيقول : « هو أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيّل »[27]، ثم يذكر بعد ذلك « ومن الناس من يسمي الخروج تخلصا وتوسلا »[28]. فالخروج إذن يعادل التخلص، وهو الانتقال من غرض الى غرض آخر في القصيد نفسه. ورغم عدم أهمية هذا الجزء من القصيد من حيث الحجم فإنّ ابن رشيق قد خصّه بالذكر، وبيّن ما يجب ان يتوفر فيه حتى يكون مستساغًا مقبولاً، وهو ما يؤكد منزلته في هيكل القصيد، وقد ذكر طريقة الشعراء في التخلص من غرض الى غرض آخر، ويتجلى منحاهم من خلال خروجهم بملفوظات من نوع « دَعْ ذَا » و « عَدِّ عن ذا » أو « يأتون بأنّ المشدّدة » أو « إلى فلان قصدتُ » أو « حتى نزلت بفناء فلان »[29]. وقد قدّم ابن رشيق نماذج أخرى من التخلص لا يعتمد فيها الشاعر على مثل هذه الدوال، وانما ينحو فيها منحى معنويا، فيكون التخلص أو الخروج بذلك على ضربين : لفظي

24) المصدر السابق نفس الصفحة

25) المصدر السابق ص 217.

26) المصدر السابق ص 220.

27) المصدر السابق ص 234.

28) المصدر السابق ص 236.

29) المصدر السابق ص 239.

ومعنوي، وهو ليس خاصا بموضع معيّن من بناء القصيد لأنه يتعدد بتعدد المواضيع الشعرية التي يضمها النص الشعري، ويبدو وجوده ضروريّا لأنّ القصيد متى خَلاَ منه « سُمّيَ ذلك طفرا وانقطاعًا »[30]، وأهميته تكمن في كونه منبّها صوتيا غايته تنبيه المتقبّل الى الانتقال من غرض الى آخر، وهو علامة نهاية قسم في القصيد وبداية قسم آخر، وقد تكثر هذه الاقسام في القصيد الواحد رغم أحادية الغرض. بيد أن ابن رشيق لم يُول اهتمامًا لابراز أدبية هذه الاقسام لأنها تتنوّع بتنوع غرض القصيد، فهي إذن ليست قارّة في بنية القصيدة الكلاسيكية، لكنه أكد على جماليات الاغراض الشعرية، فأبرز ما ينبغي أن يتوفر في كلّ واحد منها حتى يمكن أن يوصف بالجودة، وسنبرز أدبية هذه الاغراض أثناء دراستنا لأدبية الدلالات.

4) **الانتهاء / الخاتمة** : يبرز ابن رشيق منزلة هذا الجزء من القصيد، فيرى أنه ضروري جدّا لأنه «قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع »[31]، فأدبيته إذن مرتبطة أساسا بحاسة السمع، وهو أمر يعود إلى أنّ النصّ الشعري كان مسموعًا قبل أن يكون مقروءًا، إلا أن ابن رشيق ـــ رغم إلحاحه على أهمية هذا الجزء ـــ لم يبيّن عناصر أدبية هذا القسم، وإنما اكتفى بقوله « أن يكون محكمًا لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه »[32]. لكن المرء يتساءل هنا عن المقصود بالاحكام وشروطه. إن أدبية هذا الجزء تبقى غامضة غير معروفة الحدود لأن ابن رشيق قد أشار إليها بصفة عامّة دون تفصيل أو تدقيق، ولعلّ الامر يعود في هذا الباب إلى كون أدبية هذا الجزء لا يمكن أن تحاصر، فيبقى المجال فسيحًا بالنسبة إلى الباث، وبذلك يبقى مجال الابداع في هذا الحيّز ممكنًا. إنّ الباث في هذا الموضع لن يشعر بضغوطات محددة مثلما هو الشأن في بعض الأقسام الأخرى من القصيد التي يُستحسن فيها أن تكون على شكل معيّن. وقد استحسن ابن رشيق نهاية معلقة امرىء القيس لأن هذا القصيد بقي مفتوحًا (بلا خاتمة)، يقول صاحب « العمدة » : « ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة، وفيها راغبة مشتهية [...] ألا ترى معلقة امرىء القيس :

> **كأنّ السباع فيه غرقى غديـــة**
>
> **بأرجائه القصوى أنابيش عنصـــل**

---

30) المصدر السابق ص 239.

31) المصدر السابق نفس الصفحة

32) المصدر السابق نفس الصفحة.

فلم يجعل لها قاعدة كما فعل غيره من أصحاب المعلقات، وهي أفضلها »[33]. بيد أنّ ابن رشيق ولئن لم يبرز جمالية هذا القسم من القصيد فإنّه نَبَّهَ الى ما ينبغي اجتنابه فيه عندما قال : « وقد كره الحذّاق من الشعراء ختم القصيدة بالدعاء، لأنه من عمل أهل الضعف، إلا الملوك، فإنهم يشتهون ذلك »[34].

تلك هي أهم المقاطع الكبرى في القصيد الكلاسيكي حسب ما ذكر ذلك ابن رشيق، ويمكن أن نرسمها على الشكل التالي حتى تتوضح أكثر :

بنية القصيد :

1) المطلع / الابتداء

↓

2) الخروج / التخلص (يتعدد بتعدد المواضيع)

↓

3) الغرض (يمكن أن يسبق بمقاطع أخرى كوصف الرحلة)

↓

4) الانتهاء /الخاتمة.

الوصل بين المقاطع.

إن قيمة القصيد لا تكمن في وجود عدد معيّن من المقاطع وإنما في التآلف بين الوحدات التي يتكون منها النص الشعري، وقد خصص ابن رشيق لهذا الغرض بابًا سمّاه « باب النظم » أكد فيه على ضرورة وجود لحمة بين أجزاء القصيد، وهو ما يدل على وعيه بأهمية بناء القصيد حسب طريقة تتوفر فيها وشائج قربى تشد مقاطع النص الشعري بعضه الى بعض، يقول ابن رشيق : « قال أبو عثمان الجاحظ : أجود الشعر ما رأيته متلاحم الاجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك انه يجري الدّهان »[35].

إن صاحب العمدة يؤكد في قوله هذا على حسن البناء أو النظم في القصيد، لذلك سمى هذا الباب « باب النظم »، وهو يعني به الترتيب أو التنظيم، ولن يتم ذلك ما لم يكن الخطاب الشعري موصولا بعضه ببعض، فمتى كان البناء / النظم جيدا كان الشعر حسنا مقبولا « وإذا كان الكلام على هذا الاسلوب الذي ذكره الجاحظ لذّ سماعه، وخفّ محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلي في فم سامعه، فاذا كان متنافرا متباينًا عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومجّته المسامع، فلم يستقر فيها منه شيء »[36] ان لذة النص الشعري تتوفر متى توفرت أدبيته من

---

33) المصدر السابق ص 240 — 241

34) المصدر السابق ص 241.

35) المصدر السابق ص 257.

36) المصدر السابق ص 257.

أدبية النص الشعري من خلال «العمدة» لابن رشيق

حسن نظم وتلاحم أجزاء وسهولة مخارج. ومما يلفت الانتباه في هذا الشاهد تأكيد ابن رشيق على ما يمكن أن يفرزه النص من لذّة التقبّل بالاعتماد على ما يكمن فيه من أدبية، وقد تأكد لنا عنصر التلذذ الناتج عن أدبية النص من خلال استعمالات من نوع « لذّ سماعه » و « عذب النطق به » و « حلي في فم سامعه ». إنها لذة النص التي تصل حدّ الانتشاء والتي ينشدها كل قارىء. إن هذه اللذة لا تقتصر على ما يوجد بين مقاطع القصيد الواحد من تذاوب أو تواشج لأننا يمكن أن نلمسها حتى في إطار البيت الشعري الواحد عندما يكون « بأسره كأنه لفظة واحدة لخفته وسهولته، واللفظة كأنها حرف واحد »[37]. إنّ أدبية النص الشعري تتجلى من خلال حسن التنسيق بين جميع أجزائه والتلاحم بين أبياته والانسجام بين ألفاظه الى حدّ التذاوب والتناغم « حتى كأنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا »[38]. ويذهب ابن رشيق الى ابعد من هذا المدى عندما يقول : « إن القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عامة تتخوّن محاسنه، وتعفّي معالم جماله ... »[39] إن هذا الشاهد على غاية كبرى من الأهمية لأنه يبرز تنبّه النقاد القدامى الى ما ينبغي ان يكون عليه بناء القصيد من علاقة بين اجزائه فالنص الشعري ليس عملا مفككك البنية، انما هو عمل فنّي قائم على مجموعة من الوشائج التي تربط بين مختلف اقسامه، ولعل تشبيه هيكل القصيد بخلق الانسان والترابط بين اعضاء كيانه له اهميته ودلالته، ومتى فقد هذا الوصل عُدّ ذلك نقصا من شأنه ان ينفي عن القصيدة بعض عناصر الجمالية فيها، فيحرمُ المتقبل من بعض جوانب اللذة التي تتولد عن التنسيق القائم بين المقاطع. لكن هل يمكن أن نقول إن هذه اللذة لا تنشأ الاّ عن أدبية البنية في النص الشعري ؟

أدبية الاسلوب

1) **المعجم** : اهتم ابن رشيق في الكثير من أبواب كتابه بمسألة الالفاظ / الدوال، وبيّن ما يجب ان يتوفر في المعجم المستعمل حتى يضفي على القصيد بعض عناصر الادبية، ذلك انّ هذه الدوّال تتفاوت من حيث وظيفتها التعبيريّة، وتتنوع مواطن استعمالها باختلاف المواضيع الشعرية المطروقة، فالشاعر مدعوّ الى اختيار هذه الدوّال والى انتقائها حتى يوفر للنص الشعري اكبر قسط ممكن من الأدبية، وقد ذكر ابن

37) المصدر السابق نفس الصفحة.

38) المصدر السابق نفس الصفحة.

39) العمدة. الجزء الثاني ص 117.

رشيق بعض الظواهر التي يمكن ان تذهب بأدبية النص مثل تقارب بعض الحروف من حيث المخارج او تكررها، فإذا وجدت هذه الخصيصة في نص شعري ثقل الشعر على اللسان، وقد ضرب صاحب « العمدة » لهذه الظاهرة الاستعمالية مثلا مأخوذا من أشعار ابن بشر، يقول فيه :

لم يضرها والحمد لله شيء

وانثنت نحو عزف نفسٍ ذهول

ثم بيّن بعد ذلك عيوب هذا المثال قائلا : « إن القسيم الآخر [يعني العجز] من هذا البيت ثقيل لقرب الحاء من العين، وقرب الزاي من السّين »[40] وكذا الشأن في الالفاظ اذا تكررت وترددت فيها بعض الحروف مثل قول احد الشعراء :

وقبرُ حربٍ في مكان قفـر

وليس قرب قبر حرب قبـر

وقد بيّن ابن رشيق نقائص هذا الشعر، فقال : « تكررت الالفاظ، وترددت الحروف حتى صار ألقية يختبر به الناس، ولا يقدر أحد أن ينشده ثلاث مرّات الا عثر لسانه فيه وغلط »[41]. إن تقارب الحروف من حيث مخارجها وتكرر الالفاظ وتدانيها من العوامل التي تنفي عن النص الشعري بعض جمالياته، لذلك دُعِيَ المبدعون الى ضرورة التخلّي عن مثل هذا النحو في قصائدهم، وقد بيّن ابن رشيق أهمية اختيار الدوال ومساهمتها في ابراز الدلالات : فرأى ان سلامة المعاني مرتبطة قطعا بسلامة الالفاظ، ذلك ان كلاهما مرتبط بالآخر أيّما ارتباط، واختيار الدوال يؤثر سلبًا او ايجابًا في الدلالات لأن « اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته »[42]. إنه ضرب من التواشج او التذاوب القائم بين العنصرين، ومتى اختلّ احدهما فَقَدَ النص ادبيته، ولعل ما يؤكد أهمية اختيار الدوال ان ابن رشيق قد بيّن اثناء تحليله للأغراض الشعرية مقاييس اختيار الالفاظ حسب كل غرض، فأدبية النسيب تقتضي من الشاعر ان يستعمل « حلو الالفاظ رسلها »[43] بينما يتطلب منه المدح ان يجعل « الفاظه نقية غير مبتذلة سوقية »[44]، وكذا الشأن بالنسبة الى الأغراض الشعرية الاخرى، فعلى الشاعر أن يتخير ألفاظه حسب الغرض الذي يقصده.

ويصنف ابن رشيق الشعراء الى صنفين : أولهما يُؤْثِر اللفظ على المعنى والثاني يفضل المعنى على اللفظ. ويذهب اصحاب القسم الأول إلى فخامة اللفظ وجزالته،

40) العمدة. الجزء الأول ص 261

41) المصدر السابق نفس الصفحة.

42) المصدر السابق ص 124.

43) العمدة الجزء الثاني ص 116.

أدبيّة النّصّ الشّعري من خلال «العمدة» لابن رشيق

ويدل هذا النحو ــ حسب ابن رشيق ــ على قوة الشعر ما لم يكن متصنعا، ويحسن هذا الاتجاه في الافتخار ومدح الملوك، لكنه يكون رديئًا إذا داخله التصنّع لأنه « جلبة وقعقعة بلا طائل معنى الا القليل النادر »[45]. وقد عاب ابن رشيق على ابن هانىء الأندلسي انتحاءه هذا المنحى فذكر له البيتين الشعريين التاليين :

أصاخت فقالت : وقع أجرد شيظم
وشامت فقالت : لمع أبيض مِخْذَمِ
وما ذُعرت إلا لجرس حُليّها
ولارمقت الا بُرى في مخدّم

وبيّن بعد ذلك رأيه فيهما فقال : « ... وليس تحت هذا كله الا الفساد وخلاف المراد. ما الذي يُفيد ان تكون هذه المنسوب بها لبست حُليّها فتوهّمت بعد الاصاخة والرمق وقع فرس او لمع سيف ؟ »[46]. إن إيثار اللفظ الذي يبلغ حدّ التصنّع من شأنه أن يذهب بأدبية النص، لذلك كان ابن هانىء الأندلسي « إذا أخذ في الحلاوة والرقة وعمل لطبعه وعلى سجيته أشبه الناس ودخل في جملة الفضلاء »[47].

ومن مُؤْثري اللفظ من يميل الى سهولة الدوالّ فيعرض عن عويصها وغريبها. وكان أبو العتاهية ممّن ارتاد هذا المسلك فكان ذلك دليلا على جودة شعره. وقد ذكر ابن رشيق ان أبا العتاهية وأبا نواس والحسين بن الضحاك الخليع اجتمعوا يومًا، فقال أبو نواس « لينشد كل واحد قصيدة لنفسه في مراده من غير مدح ولا هجاء، فأنشد أبو العتاهية هذه القصيدة[48] فسلّما له وامتنعا عن الانشاد بعده »[49]. وكان من بين المقاييس التي اعتمدها الشاعران سهولة الالفاظ الواردة في القصيد. إن أدبية المعجم تكمن في انتقاء الألفاظ وفي المُوَاءمة بينها وبين نوع الغرض المعالج حتى يُتفادى التنافر والتباين بين الدوال ودلالاتها، ويذكر الاستاذ عبد السلام المسدي في كتابه « قراءات » أن النظريات الأسلوبية الحديثة تلح « على إبراز مبدأ الاختيار في كلّ عملية خلق فنّي إذ هي تنفي عفوية الحدث الأدبي اعتمادا على أنّ كل صوغ لساني فنّي إنّما هو ضرب من الاختيار الواعي يستقي به الباث الوسائل التعبيرية الملائمة لغرضه مما تمدّه به اللغة عموما »[50]. ونجد في الأدب العربي القديم ما يدعم هذه الفكرة، فممّا يُروى عن ابن المقفع أنه كان يتوقف حينا أثناء الكتابة، فعندما يسأل عن علة ذلك يقول ان الكلام ينثال عليه انثيالا لذلك توقف حتى يختار أجيده، وتتجلى عملية اختيار الدوال أكثر عند الجاحظ. فهو من الذين يذهبون الى ضرورة

45) المصدر السابق ص 128.
46) المصدر السابق ص 124.
47) المصدر السابق ص 125.
48) المصدر السابق نفس الصفحة.
49) انظر المصدر السابق ص 126.
50) المصدر السابق نفس الصفحة.

اجتناب الالفاظ العامية والساقطة السوقية مثلما ينبغي تفادي استعمال اللفظ الوحشي، بيد أنه يبيح استعمال هذا النوع من الدوال متى كان المتلفظ به من السوقة او كان الخطاب موجّها الى هذا الصنف من الناس. ان المعجم الذي ينبغي استعماله يجب ان تُراعى فيه اللغة الصافية من ناحية ونوع المخاطب من ناحية ثانية، يقول ابن رشيق في « باب المطبوع والمصنوع » : « قال الجاحظ : كما لا ينبغي ان يكون اللفظ عاميًا، ولا ساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي ان يكون وحشيًا، الا ان يكون المتكلم به بدويا أعرابيًا، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي »[51]. ويرى ابن رشيق ان المعجم المستعمل يختلف باختلاف المتصرّف في الدوال، فالشعراء لهم معجمهم الخاص وكذا الشأن بالنسبة الى الكتاب، واذا ما اضطر الشاعر او الكاتب الى استعمال دالّ خارج عن حقله المعجمي فعليه ان لا يكثر من ذلك، بل عليه ان يكون ارتياده له « على سبيل الخطرة »[52] لأن « للشعراء ألفاظا معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر ان يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكتاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سمّوها الكتابية لا يتجاوزونها إلى سواها »[53]

ومن مقتضيات أدبية المعجم أن تنصهر الدوال والمدلولات فيما بينها انصهارا تاما يحصل فيه التذاوب بين البنية الخارجية للكلمة (البنية اللسانية الصوتية) والبنية الداخلية (الدلالة) فيؤدي الخطاب الشعري بذلك وظيفته دون ان يقع انزياح او عدول عن المقصد الذي رامه الباث وقد عبر ابن رشيق عن هذا المعنى بمثال أخذه عن بعضهم يبرز في العلاقة التي ينبغي ان تنشأ بين الدوال ودلالاتها، فإذا بها علاقة تآلف وتفاعل يساهم كل عنصر فيها في تبليغ الرسالة الكلامية، يقول ابن رشيق : « وبعضهم — وأظنه ابن وكيع — مثّل المعنى بالصورة — واللفظ بالكسوة، فإن لم تُقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس، فقد بخست حقها، وتضاءلت في عين مبصرها »[54] وقد سبق ذكرنا لقولة ابن رشيق التي بيّن فيها اختلال الدوالّ وأثره في الدلالات أو العكس، وعلى هذا الاساس يكون اختيار الدوال والبحث في كيفية توزيعها حسب المواطن التي تليق بها ضربًا من أدبية المعجم في النص الشعري، لكن هذه الجمالية التي يصبغها عليه معجم الدوال يمكن أن يكون شعورنا بها أقوى وأجلى عندما تقترن بأدبية بعض المحسناب البديعية.

2) **الوجوه البلاغية** : تبيّن لنا من خلال دارستنا لأدبية المعجم ان ابن رشيق كان

51) قراءات ص 131

52) العمدة الجزء الأول ص 133.

53) المصدر السابق ص 128.

54) المصدر السابق نفس الصفحة.

أدبية النّص الشّعري من خلال «العمدة» لابن رشيق

واعيا بما يضفيه اختيار الدوال على الدلالات من جمالية تخرج بالنص الشعري عن المألوف الى الخطاب غير العاديّ. ولعلّ وعيه بهذه الظاهرة يتجلى أكثر من خلال تعرّضه الى بعض الظواهر البلاغية التي خصص لها الكثير من الابواب في « العمدة » وإن جاءت بعض مسائل هذه الابواب متفرّقة تفصل بينها بعض القضايا التي لا علاقة لها بالبلاغة. ففي « باب المطبوع والمصنوع » نلفيه يميّز بين ضربين من الشعر : الشعر المطبوع والشعر المصنوع ويمكن ان نشير هنا الى ان مفهوم « المطبوع » قد تبلور أو توضح، وهو مالم تتسنّ لنا ملاحظته في كتاب « البيان والتبيين » للجاحظ عند تعريفه للطبع حسب ما ذكر الأستاذ حمادي صمود في كتابه « التفكير البلاغي عند العرب » [55] فالمطبوع عند ابن رشيق « هو الأصل الذي وضع أولاً، وعليه المدار »[56]. فهو بالتالي عمل يقوم على التلقائية عند الباث دون إجهاد نفس، ويقابل هذا الدال (المطبوع) لفظ المصنوع، وهو نقيض له. ويميز ابن رشيق بين ضربين من المصنوع، أولهما ما جاءت فيه الصنعة « بطباع القوم عفوا، فاستحسنوه، ومالوا اليه بعض الميل، بعد ان عرفوا وجه اختياره على غيره »[57] فالصنعة في هذا المستوى تجاوز للطبع وتطوير له. وقد ضرب ابن رشيق لذلك مثلا بحوليات زهير بن أبي سلمى الذي كان « يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفا من التعقب، بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة، وربما رصد أوقات نشاطه فتباطأ عمله لذلك »[58].

وينبغي أن ننبّه الى أن الصنعة لا تعني عند ابن رشيق تدبر أمر الدوال ومختلف الوجوه البلاغية التي يرتادها المبدع فقط، وإنما تشمل — إضافة الى ذلك — « فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعنى وإبرازه وإتقان بنية الشعر وإحكام عقد القوافي وتلاحم الكلام بعضه ببعض »[59]. فالصنعة في هذا المستوى التعبيري ليست عيبا بل تُعَدّ ضربًا من ضروب أدبية النص الدالة على جودته. أما الضرب الثاني من الكلام المصنوع فيتمثل في الاكثار من ايراد محسنات الكلام، وهو ضرب مرغوب عنه عند ابن رشيق من شأنه ان ينفي عن النص الشعري بعض وجوه أدبيته، فالادبية تقتضي الاقتصاد في استعمال الصنعة، لذلك استطرف العرب « ما جاء [منها] نحو البيت والبيتين في القصيدة بين القصائد، ويستدل بذلك على جودة شعر الرجل وصدق حسه، وصفاء خاطره »[60]. وقد قارن ابن رشيق بين البحتري وأبي تمام، وفضّل الأول على الثاني رغم أن كلاً منهما كان يروم الصنعة في شعره، لأن البحتري كان يأتيها دون إجهاد

55) العمدة. الجزء الأول ص 127.
56) انظر التفكير البلاغي عند العرب ... ص 220
57) العمدة. الجزء الأول ص 129.
58) المصدر السابق نفس الصفحة.
59) المصدر السابق نفس الصفحة.
60) العمدة. الجزء الأول ص 129.

نفس فترد مستساغة، بينما كان ابو تمام « يأتي الاشياء من بُعد ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة »[61]. إن أدبية النص الشعري تكمن في حسن استغلال الوجوه البلاغية واحكام الصنعة، فهذه الظاهرة الأدبية يمكن ان تملأ القصيد أدبية مثلما يمكن أن تسلب هذه الصفة عنه.

وأهل الصنعة عند ابن رشيق درجات، منهم من يكون كلامه ممجوجًا ومنهم من يكون مقبولاً تضفي صنعته على النص أدبية فتكون مرغوبا فيها لأنّها تكسب النص لذّة تتولد عنها، وقد أشار ابن رشيق الى هذه اللذة وعبّر عنها بدوال من نوع « صنعة خفية لطيفة »، « وهو عندي ألطف أصحابه شعرا » عندما تحدّث عن صنعة عبد الله بن المعتز، يقول صاحب العمدة : « وما أعلم شاعرا أكمل ولا أعجب تصنيعا من عبد الله بن المعتز، فإن صنعته خفية لطيفة، لاتكاد تظهر في بعض المواضع الا للبصير بدقائق الشعر، وهو عندي ألطف أصحابه شعرا وأكثرهم بديعًا وافتنانا »[62]. وقد أعجب ابن رشيق بمذهب البحتري ومسلم بن الوليد ورأى فيهما مثالا يحتذى « لما فيهما من الفضيلة لمبتغيها، ولأنهما طرقا الى الصنعة ومعرفتها طريقًا سابلة، وأكثرا منها في أشعارهما تكثيرا سَهَّلَها عند الناس وجسّرهم عليها »[63]. تظل الصنعة إذن من أدبية النص ما دامت خفية نادرة الأمثلة غير متكلفة بل اننا لنجد ابن رشيق يفضل البيت الذي أحكمت فيه الصنعة على البيت الجيد المطبوع يقول : « ولسنا ندفع ان البيت إذا وقع مطبوعًا في غاية الجودة : ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة ولا ظهر عليه التعمل كان المصنوع أفضلهما »[64].

وتتأكد هذه الرؤية أكثر في كتاب « العمدة » أثناء عرض ابن رشيق لمجموعة من المسائل البلاغية، فهو مثلا يفضل المجاز على الحقيقة في « باب المجاز » لأنه « في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعًا في القلوب والاسماع »[65]. وتُعَدّ الاستعارة عنده « أفضل المجاز » و « أول أبواب البديع » متى « وقعت موقعها ونزلت موضعها »[66]. ويؤكد في « باب التجنيس » على الابتعاد عن الكلفة. إن هذه العناصر متجمعة تدلنا على أن ابن رشيق ينبذ المبالغة في استعمال المحسنات البديعية، ويذهب الى ان تحلية الكلام ببعضها متأكد، بل إنه ليعني الطرافة والحسن ما لم يغال المبدع في ذلك لأنه متى فعل ذلك انقلب النص الى ضرب من التكلف الممجوج لأن « هذه الاشياء في الشعر إنما هي نُبذ تُستحسن ونُكت تستظرف، مع القلة وفي

---

61) المصدر السابق ص 130

62) المصدر السابق نفس الصفحة.

63) المصدر السابق نفس الصفحة.

64) المصدر السابق ص 130 — 131

65) المصدر السابق ص 131

66) المصدر السابق ص 266.

أدبية النّص الشّعري من خلال «العمدة» لابن رشيق

الندرة، فأما إذا كثرت فهي دالة على الكلفة، فلا يجب للشعر ان يكون مثلا كله وحكمة [...]، وكذلك لا يجب ان يكون استعارة وبديعا كشعر أبي تمام »(67). ومثلما لا ينبغي للشعر ان يكون على مثل هذا المقدار من الصنعة يجب كذلك ان لا يكون « خاليا مغسولا من هذه الحلى فارغًا ككثير من شعر أشجع وأشباهه من هؤلاء المطبوعين جملة »(68).

إن أدبية القصيد عند ابن رشيق تكمن في الجمع بين المطبوع والمصنوع أو في ضرب من الكلام يقوم بين المطبوع والمصنوع، فلا مبالغة في استعمال الصنعة حتى لا ينقلب الخطاب الشعري الى تكلف ظاهر ثقيل، ولا عراء من بعض وجوه البلاغة التي بها يتميز الكلام الأدبي عن سواه، ذلك أن البلاغة « ماهية ومهمّة وأداة لا تنفك منطلقاتها وغاياتها عن رصد النواميس المتحكمة في إنشائه والضوابط التي تضفي عليه نوعيته أو أدبيته »(69). إننا نلاحظ من خلال كل ما تقدم تأكيد ابن رشيق في كثير من أبواب كتابه على ضرورة الابتعاد عن الافراط في استعمال الزخرف اللفظي، وإلحاحه على هذا المنحى يدلنا دلالة واضحة على ما لحق الأدب العربي بداية من القرن الرابع الهجري ــ من جري الشعراء والكتاب وراء الزخرف اللفظي حتى غدا الأدب بحثا عن الصور البلاغية التي صارت غاية كل أديب، فأضحى الأدب بذلك تكلفا ممجوجًا لا طائل من وراء زخرفه الأخاذ. وقد أشار ابن رشيق في « باب التجنيس » إلى هذه الظاهرة عندما قال ان التجنيس اذا ظهرت فيه الكلفة لا فائدة فيه(70).

ويبرز ابن رشيق الغاية من اللجوء الى الصنعة أثناء حديثه عن التشبيه. فالوجوه البلاغية المستعملة ليست غاية في حدّ ذاتها، وانما إذا استعملت فهي موظفة لتأدية مالا يؤديه الكلام العادي العاري منها، فالتشبيه والاستعارة مثلا من وجوه الصنعة وهما « يخرجان الاغمض الى الاوضح، ويقربان البعيد ... »(71) فوظيفتها إذن الابراز والابانة او التوضيح لتسهيل عملية التبليغ او التواصل بين الباث والمتقبل. ويذهب ابن رشيق الى أنه متى توفرت في التشبيه هذه الوظيفة كان حسنًا، أما اذا انعدمت فهو تشبيه قبيح، لذلك قسم هذه الظاهرة البلاغية الى ضربين « تشبيه حسن وتشبيه قبيح، فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الاغمض الى الاوضح، فيفيد بيانا، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك »(72)

---

67) المصدر السابق ص 268.
68) المصدر السابق ص 285.
69) المصدر السابق ص 286.
70) التفكير البلاغي عند العرب ... ص 391.
71) العمدة. الجزء الأول ص 329.
72) المصدر السابق ص 287.

إن أدبية الاسلوب تقتضي من المبدع استعمال وسائل تعبيرية من شأنها ان تميّز الخطاب الأدبي عن الكلام العادي، ويشترط في هذه الوسائل أن لا تزدحم في النص الشعري الواحد حتى لا يفقد القصيد بعض عناصر أدبيته، ذلك ان هذه الأدوات التعبيرية التي يلجأ اليها الباث يمكن أن تملأ النص أدبية كما يمكنها أن تسلبها عنه والأمر متوقف على كيفية استعمالها، وقد بيّن ابن رشيق ساعة تعرّضه الى مختلف هذه الوسائل كيفية الاستفادة منها مدعّما رأيه في ذلك بأمثلة من الشعر قديمه وحديثه.

أدبية الأغراض

عقد ابن رشيق في الجزء الأول من كتابة « العمدة » بابًا سمّاه باب حدّ الشعر وبنيته » تعرّض فيه الى تعريف الشعر، فذكر الأركان التي يقوم عليها، ثم استعرض بعد ذلك آراء النقاد والأدباء في عدد الأغراض الشعرية، وقد كانت هذه الآراء متباينة في تحديد عدد هذه الاغراض، فمنهم من يرى أنها أربعة وهي المدح والهجاء والنسيب والرثاء، ومنهم من ذهب الى أنها خمسة وهي النسيب والمدح والهجاء والفخر والوصف. لكن البعض يختزل هذه الأغراض في قسمين هما المدح والهجاء والى القسم الأول « يرجع الرثاء والافتخار والتشبيب، وما تعلق بذلك من محمود الوصف ... »[73]. ويقابل هذه الاغراض الهجاء. لكن القارىء يعسر عليه ان يتبيّن رأي ابن رشيق في هذه القضية لأنه اكتفى في هذا القسم من الكتاب بتعديد آراء غيره. لكن يبدو أنه لا يميل إلى اختزال الأغراض الشعرية في غرضين أو في أربعة مثلما ذهب الى ذلك بعض النقاد الذين ذكرهم في هذا الباب لأننا نجد في الجزء الثاني من « العمدة » ذكرا مفصّلا لهذه الأغراض، فبعد ان تحدث عنها في « باب في أغراض الشعر وصنوفه » نجده يصنّف الشعر الى النسيب والمديح والافتخار والرثاء والاقتضاء والاستنجاز والعتاب والوعيد والانذار والهجاء والاعتذار. وقد بيّن خصائص كل غرض من هذه الاغراض مركّزا على مواطن الجودة والرداءة في كل واحد منها. وتعرّض في الأبواب التي عنونها بأسماء كل غرض من هذه الاغراض الى العلاقة التي تقوم بينها. فأدبية الافتخار لا تختلف عن أدبية المدح لأن « الافتخار هو المدح نفسه إلاّ أن الشاعر يخص به نفسه وقومه »[74]، وكل ما حسن أو قبح في الغرض الأول حسن وقبح في الثاني، وكذا الشأن بالنسبة الى الرثاء، إلاّ أنّ هذا الغرض موجّه الى شخص فارق الحياة.

ورغم كثرة عدد الاغراض الشعرية التي ذكرها ابن رشيق في الجزء الثاني من « العمدة » فإننا نلاحظ أنها تتفاوت من حيث أهميتها عنده، ويمكن للقارىء أن يدرك

---

73) المصدر السابق ص 287.
74) العمدة. الجزء الأول ص 121.

هذه القضية من خلال الصفحات التي خصصها لكل غرض من هذه الاغراض، فبينما أطنب في استعراض بعضها مثل النسيب والمدح والرثاء والهجاء نلفيه قد أوجز في البعض الآخر مثل الاعتذار والوعيد والانذار والاقتضاء والاستنجاز والافتخار والعتاب. وقد بيّن ابن رشيق ما يجب ان يتوفر في كل غرض من هذه الاغراض الشعرية وما ينبغي ان يتخلى الشعراء عن ارتياده حتى يكسبوا قصائدهم حظا وافرا من الادبية.

1) **النسيب** : النسيب من الأقسام الأساسية في بنية القصيد الكلاسيكي لأننا نلفيه مقترنا بالكثير من الأغراض الشعرية مثل المدح والهجاء والفخر والعتاب، ولا يكاد يخلو منه سوى الرثاء، وقد ذكر ابن رشيق في الباب الخاص بهذا الغرض ما ينبغي ان يوجد فيه من علامات حتى يحظى بصفة الأدبية، فبالاضافة الى أدبية الدوال التي ذكرناها فيما سبق فإنه يدعو إلى ان تكون معانيه واضحة وان يكون قادرا على التأثير في الحزين والرصين. ومن شروط أدبيته ان يكون شديد الصلة بالغرض الذي يليه، يقول ابن رشيق : « قال الحاتمي : من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه ان يكون ممزوجا بما بعده من مدح او ذمّ، متصلا به غير منفصل عنه »(75)

ويرى ابن رشيق ان هذا الغرض يختلف من شعراء البدو الى شعراء الحضر. وفي هذا التباين تكمن بعض جمالياته او أدبيته، وهو اختلاف راجع الى تباين في نمط العيش والبيئة « فطريق أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال وتوقع البين والاشفاق منه وصفة الطلول والحمول والتشوق بحنين الابل ولمع البروق ومر النّسيم وذكر المياه التي يلتقون عليها والرياض التي يحلون بها »(76).

ولمّا كان نمط العيش في المدن يختلف عن حياة البادية كان مسلك شعراء الحضر في النسيب يتميّز بخصائص لا نجدها لدى شعراء البدو، فأكثر تغزلهم يأتي « في ذكر الصدود والهجران والواشين والرقباء، ومنعة الحرس والابواب، وفي ذكر الشراب والندامى والورد والنسرين والنيلوفر، وما شاكل ذلك من النواوير البلدية والرياحين البستانية »(77). إن مصدر أدبية النص الشعري في هذا الغرض نابع من ضرورة الملاءمة بين ظروف حياة الباث والرسالة المبثوثة. فالادبية في هذا المقام تقتضي عنصر الصدق والابتعاد عمّا لا يوجد في بيئة الباث.

2) **المدح** : يُعَدّ المدح من الاغراض القارة في الشعر العربي القديم إذ لا يكاد يخلو

---

75) العمدة. الجزء الثاني ص 143.

76) العمدة الجزء الثاني ص 117

منه أي ديوان. ومن أدبية هذا الغرض ان يبدأ الشاعر قصيده بالنسيب « لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول، بحسب ما في الطباع من حبّ الغزل، والميل الى اللهو والنساء وإن ذلك استدراج لما بعده »[78]. إن قسم النسيب له منزلته في ابراز أدبية النص الشعري ضمن قصيد المدح، لأنّ هذا الجزء يتماشى ورغبات الممدوح / المتقبل، فيرتاح اليه لميل النفس البشرية الى اللهو والعاطفة حسب تعليل ابن رشيق، لذلك دأب الشعراء على بدء قصائدهم بالنسيب حتى وإن لم يعرفوا امرأة، لأن من خرج عن هذا النحو عُدّ قصيده أبتر، فالنسيب في القصيد المدحي بمثابة الحمدلة في الخطبة[79]، لذلك عيب على بعض الشعراء إسقاطهم لهذا القسم من هيكل القصيد المدحي مثلما عيب على غيرهم الاطناب في النسيب الى حدّ تتجاوز فيه أبياته الأبيات المتعلقة بالمدح. فأدبية المدح تقتضي ان يكون أطول من النسيب، يقول ابن رشيق : « ومن عيوب هذا الباب أن يكون النسيب كثيرا و المدح قليلا ... »[80] لأن الممدوح في هذه الحال يرى انه لم ينل حظه في القصيد لغلبة النسيب على المديح. لكن لا ينبغي ان نفهم من هذا الاخر ان الممدوح / المتقبل يميل الى الاطالة في المدح لأن المدح اذا طال نُسيت جل معانيه، فالمتقبل يطلب في هذا المقام الايجاز حتى تبقى معاني هذا الغرض عالقة بالذهن، ويذكر ابن رشيق مثالا يدل على عدم ميل الممدوح الى الاطناب في المدح، يقول :

« دخل الفرزدق على عبد الرحمان بن أم الحكم، فقال له عبد الرحمان : أبا فراس دعني من شعرك الذي ليس يأتي آخره حتى يُنسى أوله، وقال : قل فيّ بيتين يعلقان بالرواة وأنا أعطيك عطية لم يعطكها أحد قط قبلي »[81]. فكيفية تقبل الرسالة تضغط في هذا المجال على الباث، فالممدوح هنا يتلقى المدح عن طريق السماع لأن الشاعر يبث قصيده عن طريق المشافهة، لذلك يعسر على المتقبل أن يعلق بذهنه شيء كثير، فيطلب من المادح أن يقول فيه « بيتين يعلقان بالرواة ». إن بعض العوامل الخارجة عن النص تضغط على الباث حتى يكبح بعض المعاني، ويختار منها ما هو أليق بالمقام.

ويفسر ابن رشيق عدم ميل الممدوح الى الاطالة في المدح بعامل نفساني مرتبط بالمتقبل. فالتطويل في هذا الباب، من شأنه أن يولّد السآمة والضجر لدى الممدوح، لذلك نُصح الشعراء بمراعاة هذه الناحية، فلا تقصير إذن في هذا الغرض ولا تطويل[82].

78) المصدر السابق نفسه الصفحة

79) العمدة الجزء الأول ص 225

80) المصدر السابق نفس الصفحة.

81) المصدر السابق نفس الصفحة

82) انظر العمدة الجزء الأول ص 231

أدبية النّص الشّعري من خلال «العمدة» لابن رشيق

ومما ينبغي أن يُراعَى في القصيد المدحي معرفة أحوال الممدوحين فعلى الشاعر أن « يقصد مَحَّابَهُم، ويميل الى شهواتهم وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيجتنب ذكره »[83]. ومن أجل هذا السبب عيب على جرير استهلا له قصيدا مدحيّا يمدح فيه عبد الملك ابن مروان بقوله :

أتصحو أم فؤادك غير صاح
عشية همّ صحبك بالرواح

فكان رد الممدوح : « بل فؤادك يا ابن الفاعلة »[84]. وعيب على أبي الطيب المتنبي مطلع قصيده الذي يقول فيه :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا
وحسب المنايا أن يكن أمانيا

وعيب على ذي الرمّة ابتداؤه قصيده الذي يمدح فيه عبد الملك بن مروان بقوله :

ما بال عينك منها الماء ينسكب
كأنه من كلى مفرية سرب

وقد أثار هذا الاستهلال غضب الممدوح لأنه كانت بعينه « ريشة، وهي تدمع أبدا، فتوهم أنه خاطبه أو عرّض به، فقال : ما سؤالك عن هذا يا جاهل ؟ فمقته وأمر بإخراجه »[85]. ويذكر ابن رشيق أمثلة أخرى من هذا النوع.

إن أدبية القصيد لا تخضع لذوق المتقبل والمواصفة الأدبية فحسب وإنما تخضع كذلك لحال المتقبل النفسية أثناء عملية البثّ، فعلى الباث أن يجتنب ما من شأنه أن يكون باعثا على إزعاجه أو بعث الملل فيه. إن مثل هذه العناصر من شأنها أن تؤثر تأثيرا سلبيّا في النص الشعري لأنها تجعل الباث ذا دور ثانوي في عمليّة الخلق، فيكون نتاج هذه الظاهرة أن يأتي الشعر متكلفا لا يعبّر عن « مواقفه إزاء الموضوع الذي يعبر عنه »[86]. وكأننا بالوظائف بين الباث والمتقبل يقع تبادلها، فالمرسل عادة « يولّد الوظيفة التعبيرية (Fonction expressive) [...] وهي مركزة على نقطة الارسال، فهي إذن وظيفة تنزع الى التعبير عن عواطف المرسل ومواقفه إزاء الموضوع الذي يعبّر عنه »[87]. أما المرسل اليه / الممدوح فتتولد « عنه الوظيفة الافهامية (Conative) ... »[88] يضحي إذن المتقبل باثا بطريقة غير مباشرة لأنه المتحكم الحقيقي في عملية البث والماسك بخيوطها الخفية. أما الباث الحقيقي فيمكن ان تُكبح رغباتُه، ولن تعود الرسالة الأدبية معبّرة عن مواقفه وعواطفه بقدر ما تدل على رغبات

83) المصدر السابق ص 232
84) العمدة الجزء الثاني ص 128
85) انظر المصدر السابق نفس الصفحة.
86) العمدة الجزء الأول ص 223.
87) العمدة الجزء اللأول ص 222
88) المصدر السابق نفس الصفحة

المتقبل ومواقفه ومشاعره.

وممّا يستدل به على جودة المدح أن يعرف الشاعر مختلف المعاني التي تُقال في هذا الغرض حتى يتسنى له أن يمدح الشخص حسب دوره في المجتمع، لذلك ضبط النقاد القدامى المعاني المدحية التي يجب أن يُمدح بها الكاتب أو الوزير أو الخليفة وغير هؤلاء من عامة الناس، فمن المعاني المدحية الخاصة بالوزير « حسن الرؤية وسرعة الخاطر بالصواب، وشدة الحزم، وقلة الغفلة، وجودة النظر للخليفة والنيابة عنه في المعضلات بالرأي أو بالذات »[89] « وأفضل ما يمدح به القائد : الجود والشجاعة وما تفرّع عنهما نحو التخرق في الهيئات والافراط في النجدة وسرعة البطش، وما شاكل ذلك. ويمدح القاضي بما ناسب العدل والانصاف وتقريب البعيد في الحق وتبعيد القريب، والأخذ للضعيف من القويّ، والمساواة بين الفقير والغني »[90]. لقد حُدّد كل حقل دلاليّ في المدح حسب خطة الممدوح، وهو ضرب من التقييد للمادح / الباث، وكأننا بهذا الباث أضحى يعرف مسبّقا نوع الرسالة ومضمونها، وهو أثناء عملية الابداع سيتصرّف حسب الحقول المعنوية المتوفرة أمامه، وفي ذلك تطويق لحرية الخلق، فالحقول الدلالية جاهزة وما على الشاعر إلا أن يعرف نوع المتقبل / الممدوح، ثم يتوجّه بعد ذلك نحو الحقل الدلالي فيختار المعاني التي تتماشى ونوع الشخص الممدوح. وإذا خرج الشاعر عن معاني المدح المتوفرة في الحقول الدلالية الخاصة بكل نمط اجتماعي عُدّ ذلك عيبا، وهو ما يسمى عند ابن رشيق بالتجاوز، يقول صاحب « العمدة » : « وإذا كان [الممدوح] سوقة فإياك والتجاوز به خطته : فإنه متى تجاوز به غطته كان كمن نَقَصَهُ منها. وكذلك لا يجب ان يقصر عما يستحق، ولا أن يعطيه صفة غيره »[91]

لقد أضحت معاني بعض الأغراض مقنّنة حسب الحقول الدلاليّة ويمثل ذلك ظاهرة تضغط على الباث وتؤكد على الاتيان بما هو مألوف في هذا المقام.

3) **الهجاء.** الهجاء مدح معكوس يسعى فيه الباث الى سلب الفضائل من المتقبل لتعويضها بنقيضها. وقد رأى ابن رشيق أن أدبية هذا الغرض تتمثل في سلب الفضائل النفسية عن الممدوح، أما النقائص المتعلقة بالخلقة الجسمية « وما جاء من قبل الآباء والأمهات من النقص والفساد »[92] فلا يُعَدّ عيبا. فالهجاء ينبغي ان يطال الصفات المكتسبة في الانسان، وعلى هذا المدار تتوقف جودته. وقد نُهي في هذا الغرض عن

---

89) الأسلوبية والأسلوب ص 158

90) المصدر السابق ص 159.

91) المصدر السابق نفس الصفحة.

92) العمدة الجزء الثاني ص 134

القذف والافحاش لأن يُعدّ سبابًا محضًا. ويذهب ابن رشيق الى ان التعريض في هذا الباب أجيد من التصريح لأن الأول أوسع مجالاً من الثاني، والنفس به أعلق، ذلك أن المتقبل في التعريض يسعى الى الاحاطة بمعاني الهجاء، فيبحث عن حقيقتها، أما إذا وردت هذه المعاني صريحة فإن النفس تقبلها من أول وهلة دون إعمال روية فيها أو بحث. فهي لذلك قابلة للنسيان والترك. ويرى ابن رشيق ان توخي التعريض والتصريح متوقف على مراتب المهجوّين، فبعضهم يصلح معه التصريح بينما يستحسن أن يُتوخى التلويح مع البعض الآخر[93]

4) **الرثاء.** الفرق بين الرثاء والمدح هو أن الاول موجّه إلى الذين فارقوا الحياة بينما يُوجّه الثاني الى الأحياء. وقد عد بعض النقاد هذا الغرض من باب المدح. ومن جماليات الرثاء ان لا يُبدأ بالنسيب للتباين الذي يحصل بين معاني الغرضين. وقد سبق ان بيّنا المعاني التي يقوم عليها النسيب. أما الرثاء فيُبنى على التفجع والتلهف وإظهار الحسرة. فلا مجال إذن للحنين والشوق والاقبال على مفاتن الحياة، لأن نفس المتقبل تكون عزوفة عن كل ذلك لعظمة الجلل وهول المصيبة.

ويشير ابن رشيق أثناء عرضه لهذا الباب الى عُسر الرثاء على الشاعر عندما يكون الأمر متعلقا بالنساء والأطفال « لضيق الكلام عليه فيهم، وقلة الصفات »[94]. ولعل صعوبة هذا الباب على الشعراء تبرز لنا منزلة المرأة في المجتمع العربي آنذاك، فكأن حقل الدلالات الخاص بهذا الغرض ضيق الى حدّ ان الشاعر يعسر عليه ان يجد مادة غزيرة في هذا المجال. والقارىء متى عاد الى الدواوين الشعرية القديمة لن يعثر على شيء كثير في رثاء النساء. وقد تعلقت همّة الشعراء قديمًا برثاء نساء ينتمين عادة الى الطبقات الحاكمة. ولعله من المفيد أن نشير في هذا الباب الى هذا التباين الجليّ بين ما نجده من أشعار الغزل والنسيب اللذين لا يكاد يخلو منهما أي ديوان وبين ندرة مادة الرثاء. إن نصيبا وافرا من النسيب والغزل لا يقصد الشاعر من ورائه امرأة بعينها، وإنما اتى به لأن بنية القصيد الكلاسيكي وذوق المتقبل يفرضان عليه ان ينحو هذا المنحى. أما الرثاء فلن يكون كذلك لأنه يتعلق بامرأة معينة. ويستهجن في مثل هذا الباب ذكر جمال المرثية. ويرى ابن رشيق ان أدبية هذا الغرض تكمن في إبراز شدة الجزع، وقد استشهد على ذلك برثاء جليلة بنت مرة لزوجها كليب حين قتله أخوها جسّاس فقال : « فانظر الى قول جليلة [...] ما أشجى لفظها، وأظهر الفجيعة فيه ! وكيف يثير كوامن الاشجان ويقدح شرر النيران ... »[95].

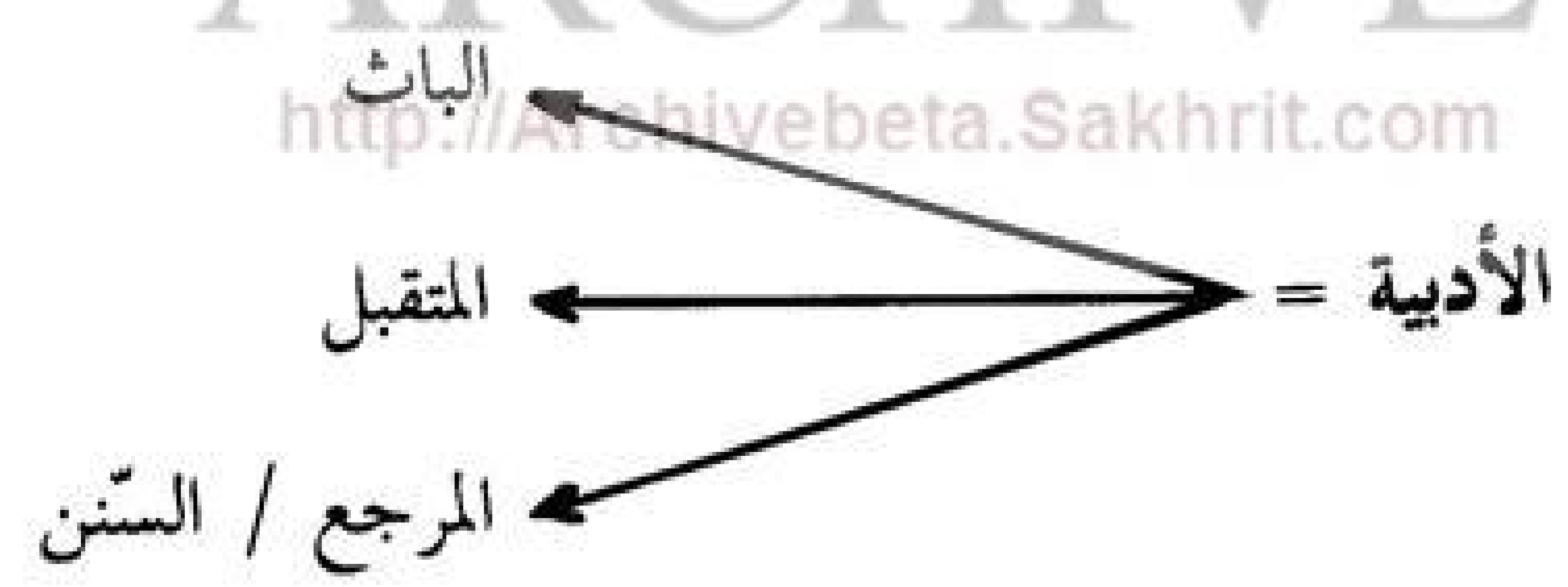
93) المصدر السابق ص 135.

94) المصدر السابق ص 129

95) العمدة ال.زء الثاني ص 174.

ويعسر الرثاء كذلك عندما يروم الشاعر الجمع بين التعزية والتهنئة. وعلة صعوبة الرثاء في هذا الموضع تعود الى التناقض القائم في نفس المتقبل الذي تتجاذبه قوّتان متناقضتان، فهو من ناحية مهتمّ بالمصيبة التي حلّت به، وهو من ناحية ثانية لا يخلو من التفكير في المنصب السياسي الذي سيضطلع به. وقد ذكر ابن رشيق مثال يزيد ابن معاوية عندما مات والده وانتقلت أمور الخلافة اليه « فلم يقدر أحد على الجمع بين التهنئة والتعزية حتى أتى عبيد الله بن همّام السّلولي، فدخل فقال : يا أمير المؤمنين آجَرَكَ الله على الرزية، وبارك لك في العطية »[96].

يتجلى لنا إذن أن أدبية النص الشعري لا تخلو من ضغوطات متنوّعة. منها ما يعود الى المتقبّل ومنها ما هو مرتبط بالسَّنن. فمن شروط هذه الأدبية — إضافة الى ذوق المتقبل — أن لا يخالف الشاعر العادة المألوفة التي دأب عليها الشعراء قبله، لأن الخروج عن هذ النواميس يُعَدّ ضربًا من غياب الأدبية أو الرداءة. وهكذا نلاحظ أن الباث يظل يتجاذبُهُ مَدُّ الخلق والابداع وجزرُ المألوف والتقليد والسير على نحو السابقين، ذلك ان الخروج عن العادة يُعَدّ عند المنظرين (وكذلك عند المتقبلين) عيبًا. فالأدبية لا تخضع إذن لابداع الباث وحده وإنما يتدخل فيها كذلك ذوق المتقبل ونواميس المرجع أو السّنن، مما يجعلنا نحاصرها بالمعادلة التالية :



إن استجابة الباث لمتطلبات المتقبل من ناحية ولنواميس السّنن من ناحية ثانية تجعل عملية الخلق الأدبي مقيدة، وبالتالي تجعل الباث لا يتصرف في الابداع بكل تلقائية، وهذا من شأنه أن يؤثر سلبيا في أدبية النص لأن الباث مطالب بعدم تجاوز السّنن مثلما هو مدعوّ إلى أن لا يطال المحظور، وهذا من شأنه أن يجعل الأدب ذا أبعاد ضيقة وصور متكررة، ذلك ان خضوع الباث لمقتضيات المتقبل من ناحية والمرجع من ناحية اخرى جعله يخلق نصوصًا أدبية شبيهة بنصوص السابقين بل لعلّ هذه النصوص لا تعدو أن تكون تكرارا لما قيل سابقا، وهذا المنحى غير مستهجن عند المنظرين القدامى، فهم يدعون الى تكريسه والاقتداء به، لذلك نلاحظ ان صورة المرأة المثالية لا تكاد تختلف من شاعر الى آخر، وكذلك الشأن بالنسبة الى الممدوح

---

96) انظر المصدر السابق ص 173

والمهجوّ والمرثي. فالسَّنَنُ في هذه الأغراض يضغط على الباث، فيعود الى الرصيد الحاصل في حقل دلاليّ مّا ليستمدّ منه ما هو في حاجة اليه. وما دمنا في تحليل هذه الظاهرة لا بد من الاشارة الى كثافة حضور المرجع في ذهن الباث لا سيما إذا ما علمنا أن المبدع كان قبل أن يصير مُرْسِلاً متقبلا مطالبًا يحفظ رصيد شعريّ معيّن حتى يُسمح له بالبث بعد ذلك، إننا بهذه الضغوط يمكننا ان نفسّر الكثير من أوجه التشابه بين الشعراء القدامى. وقد نتجت عن مثل هذا المسلك ظاهرة التجديد والتقليد في الدراسات الأدبية، وتصل بعض هذه الدراسات أحيانا إلى إنكار ما للاحق على السابق من فضل نتيجة تأثر الشاعر بالموروث الثقافي. ومما يؤكد تكريس أهمية المعهود والمألوف في النقد العربي القديم ــ فضلا عما ذكرناه في الأغراض الشعرية ــ قول ابن رشيق عندما علّق على بيت شعري لمحمد بن عبد الملك الزيات يصف فيه ناقته ويقول فيه :

كأنّها حين تنادى خطـوها

أخنَسُ مطريّ الشّوى يرعى القلـل

وقد قال ابن رشيق ذاكرا نقائص هذا البيت : « فالعيب الأول في مخالفة العادة لازم له [...] وخالف جميع الشعراء بذلك، لأنهم إنما يصفون الناقة بالظليم والحمار والثور بعد الكَلاَل علوًّا في الوصف ومبالغة، وهذا هو الجيد ... »[97] فالوصف في هذا الموضع مستهجن ــ حسب ابن رشيق ــ لأن الشاعر خالف فيه سنن السابقين، فلم يصف الناقة بالظليم والحمار مثلما دأب على ذلك غيره من الشعراء. إن مثل هذه الضغوط التي تسبق عملية الخلق لن تنتج الا نصوصا متشابهة عند الكثير من الأدباء « ذلك أن الشعراء العرب كانوا يحرصون فيما يعرضون له من موضوعات على تجريد الأشخاص الذي يمدحونهم أو يهجونهم أو يغزلون فيهم من صفاتهم الفردية بأن يصبوا فضائلهم ومساوئهم في قوالب نمطية يخفونها تحت أقنعة من المعاني المطلقة »[98]. وقد ساهمت الكتب المؤلفة في البلاغة في تدعيم هذا المسار، لأنها كانت تقوم على أحكام معياريّة تستهجن الانتاج الأدبيّ أو تستطرفه لأن « البلاغة ترمي إلى خلق الابداع بوصاياها التقسيمية »[99]. فهي لذلك تتقاطع مع الأسلوبية التي تقوم على تعليل ما يوجد في الانتاج الأدبي بعد تكوينه، فتنفر بذلك من كل حكم سابق لوجود النص.

أدبيّة النّصّ الشّعري من خلال «العمدة» لابن رشيق

97) المصدر السابق ص 154.

98) العمدة الجزء الثاني ص 153

99) المصدر السابق ص 155

إن أدبية النص الشعري تتجلى من خلال بنائه باعتباره نظامًا متكاملاً تقوم بين وحداته عمليات تآلف وانصهار. وقد ألحّ ابن رشيق على هذا المفهوم الذي ينبغي ان يُبنى على أساسه القصيد، فبيّن ضرورة التحام كل قسم في بنية القصيد بالقسم الذي يليه، وتطرّق كذلك الى ما يجب ان يتوفر في الدوال في مستوى اختيارها وتوزيعها حتى توضع موضعها. أما في مستوى الأغراض فقد أشار الى ما ينبغي أن يتوفر في كل ضربٍ منها. بيد أن هذا الأدبية ولئن كانت تتحكم فيها عملية الخلق عند الباث فإن المتقبل والسّنن قد ساهما مساهمة كبيرة للتأثير في نوع الانتاج الأدبي عن طريق الاحكام النقدية التي حاولت ان تقنن جمالية الأغراض الشعرية. فلم يكن النص الشعريّ بذلك خاضعا لمخاض الباث ومعاناته وإنما كان كذلك مقيّدا بذوق المتقبل والمخزون الثقافي الذي كانت تُقاس به أدبية كل نص شعري، فنتج عن ذلك أن جاء النص لا ليعبّر عن ذوق المبدع ومواقفه فحسب وإنما ليعبّر خاصة عن ذوق المتقبل ومشاعره، وليدل على نوعية الأدبية السائدة في عصر من العصور ...

---

100) العمدة. الجزء الأول ص 220 — 221

101) ابراهيم عبد الرحمان محمد : من أصول الشعر العربي القديم ... الأغراض والموسيقى. مجلة فصول. العدد 2. مارس 1984 ص 24

102) الأسلوبية والأسلوب ص 35

دراسة

المبنى والمعنى والمرجع في الرواية العربية الجديدة من خلال: رواية "فساد الأمكنة" لصبري موسى

بقلم: صلاح الدين بوجاه

« ... وقد وُلد هذا المضمون مع شكله. وكنت أشعر ان الموال هو الشكل المناسب لأنه يسمح بالبكاء ورثاءِ كل شيىء. هل هذا تخطيط مسبق ؟ لا أظن. »

صبري موسى / فصول : العدد 2 سنة 1982

فاتحة :

أُقِرُّ منذ المُستَهل بأنني قد دُفعت نحو هذه الرواية دفعا يحدوني الاعجاب الشديد بنص له طعم الثمرة الحرام في منأى عن السبل الأكاديمية المعهودة. ثم ألفيتني أسعى الى التماس بعضٍ من تعليل لانجذابي ذاك، فطفقت أنقب عما قد يشرع اختياري. فوقفت على دراسات أظفرتني ببغيتي ... اذ جَزَمَتْ جَميعُها بأن « فساد الأمكنة » نصٌ متميز يُعد من أرقى الأعمال الممثلة لحقبة ما بعد الستينات في الرواية المصرية خاصة والعربية عامة بفضل نضجه الفني وعمق دلالاته الأدبية والنفسية والاجتماعية والحضارية الشاملة.

وقد نشرت الرواية للمرة الأولى بمجلة « صباح الخير » المصرية في شكل حلقات متتالية خلال عامي 1969 و 1970 ... [1]. وهي تنتمي الى المسار الواقعي الجديد، اذ بدت مازجة بين ملامح التسجيلية والاجتماعية والاشتراكية والخرافية في الآن ذاته.

فرأيت أن أسعى الى التماس سمات « الرواية الجديدة » من خلال لعبة العبور بين فضاءات مفترضة موجودة بالقوة في صلب العمل الأدبي. ذلك ان تطور البناء الداخلي في الرواية ينطلق من المرجع واللغة ليصهرهما مولدا كلا تأليفيا جديدا، ومُختلفا عنهما معا : انه عالم

(1) ثم ظهرت طبعتها الاولى سنة 1973 ضمن « الكتاب الذهبي » / أما هذه التي نعتمدها الساعة فصادرة سنة 1982 عن دار التنوير ودار المثلث ببيروت.

الرواية « حيث يعيد المبدع تنظيم الكائنات وتصنيفها »[2].

فمرتكز الأمر لا يخرج اجمالا عن المرجع والنص والقارىء ... عسى أن نلملم شتات ملامح الرواية الواقعية الجديدة المتجاوزة للنصوص الكلاسيكية الغربية والطامحة الى انشاء منحى مستقل ينهل من عريق فن القص العربي في منأى عن الادعاءات جميعا. ولعلّ سعينا هذا يكتسب مزيدا من الشرعية أوان نذكر بأن أغلب « المبدعين المحدثين يعتقدون انهم كُتّاب واقعيون، فلا يزعم أي منهم انه تجريدي أو ايهامي أو خرافي ... على سبيل المثال »[3]. فقد لا يعدو أن يكون ظاهر النص اذن مجرد ادعاء من قِبل الكاتب، لذلك يجدر أن نعمل على انطاق الصمت كي لا ننساق خلف يُسْرِ هيمَنَة الظاهر على الباطن.

أما المنهج التحليلي الذي رأيت أن أتوسل به فينتمي الى ما بعد البنوية، أو اذا شئنا الى « البنيوية المتخطاة » ... حيث أضحى لزاما على الدارس الالحاح على وظيفة « القراءة » ... أو مرحلة « تفكيك السنن » ثم التأني لدى جميع ما يحف بالنص من ظروف مصاحبة لمراحل ميلاده و« تكوّنه »[4]، أي بدءا من صمت المرجع اللامسمى وانتهاء الى وعي المتلقي به مع اعتبار الفضاءات الوسطى جميعا، تلك المنبثقة ضمن حيز الحلف السردي الذي يشد الراوي الى قرائه المفترضين.

الحلف السردي :

« اسمعوا مني بتأمل يا أحبائي، فإني مضيفكم اليوم في وليمة ملوكية، سأطعمكم فيها غذاء جبليا لم يعهده سكان المدن، بينما أحرك أرغن لساني الضعيفِ وأحكي لكم سيرة ذلك المأساوي نيكولا ... »[5].

بهذا المقطع السابق للفصل الأول والمنبثق من طقوس السرد العريقة يفتتح صبري موسى عمله كي يُيَسِّرَ العبورَ من الخارج الى الداخل، وكي ينضو إهاب « الكاتب » ويخلع على الذات المتكلمة مسوح « الراوي » القيم على أمر السرد في الرواية.

اننا ازاء صراط كحد السيف يحدث لدنه التحول وتنبثق منه أحابيل هذا الحيز الوهمي الذي يلجه القارىء ساعة يأخذ النص بتلابيبه.

هنا قطب الرحى في لعبة العنكبوت الواهية الصلبة .. حيث تحاك أنسجة « الحلف السردي » الذي تكره الأطراف كلها على ولوجه كي تنهض بأعباء وظائفها النصية وتهجر الى حين وظائفها الأولى. هنا لجماع الأمر كله حيث يتشكل الفضاء الشاسع الذي يحدث داخله ذلك العناق العدائي الطريف بين مبدعي النص الرئيسيين : باثه وقارئه، تحفهما برازخ اللقيا بين المرجع واللغة والبناء الروائي وحقول المعنى وآفاق الدلالة آنيّها والزماني.

« اسمعوا مني يا أحبائي ... »، بهذا النداء يأسر صبري موسى قراءه المفترضين قصد الايقاع بهم. بيد ان منطق المداورة السردية يأبى الا أن يجعل من تلك اللحظة لحظة لوقوع الكاتب ذاته.

فعبر « العالم الأصغر » الذي يمثله هذا المقطع تُحدد خصائص « العالم الأكبر » ... عالم الرواية، هذا الكيان

(2) عبد الغفار مكاوي / فصل : حذاء فان جوخ، ضمن مصنفه : « مدرسة الحكمة » / القاهرة سنة (1967).

(3) أنظر : « في سبيل رواية جديدة » لآلان روب غريياي / سلسلة أفكار، غاليمار 1970

(4) Genèse

(5) فساد الأمكنة ص 6. ويواصل : « ... نيكولا ... هذا العجوز الذي أعطته أمّه اسم قديس قديم حين ولدته في ذلك الزمان البعيد، في عام لم يعد يستطيع أن يتذكرها الآن ... ذلك الذي كانت فاجعته في كثرة اندهاشه، وكان كل شيء يحدث أمام عينيه جديدا يلقاه بعيني طفل »

العجيب الذي يلتهم كل ما عداه. وانه ليلتهمنا اليوم ويأسرنا، نحن قراءه والمستمعين، ساعة نسعى الى تحريك بركته الساكنة، يأسرنا بجموده وحركته بلا ريب ... بيد انه ياسرنا خاصة ب« مفاصل العبور » فيه، أي بتلك الجسور المتحركة الحاظرة بالقوة بين المرجع والمبنى أولا ثم بين المبنى والمعنى ثانيا ثم بين الدلالة والقارىء ثالثا. واننا اذ نسجّل الساعة أسبقية المرجع على بقية الفضاءات الروائية فنحن نقر بأن الامر لا يعدو محض الافتراض المبدئي الذي نتخذه لغاية منهجية والذي قد نتخلى عنه لدن النهاية ، حين يصبح من اليسير أن نتجاوزه.

من المرجع الى النص :

سلف أن عرض صبري موسى الخلفية المرجعية التي استند اليها قبيل ولادة أثره اذ قال : « (في الصحراء) حياة كاملة تجمع بين البدو والمناجم والمشروعات التعدينية والطبيعة المذهلة ... انها منطقة ثرية للغاية. كان يخيل الي انني أول من يضع قدمه على ترابها ... »[6]. بيد ان المكان يتخطى المفرد نحو العدد أوان تستحضر مواطن شتى ... نظير جبال القوقاز وجنوب ايطاليا والقاهرة والتخوم السودانية ... فضلا عن أغوار جبل الدرهيب حيث تُستخرج خامة « التلك » لدى السراديب المتشعبة الضاربة في الأعماق ... حتى انك لتخال نفسك في كل مكان أو في موطن خارج الآفاق جميعا.

وتلك سمة الزمان أيضا. فهو سرمدي يشد الأزل الى الأبد رغم ايحاء النص بأنه لا يعدو أن يصور المرحلة الأخيرة من نفوذ الأسرة المالكة في مصر قبيل الثورة الناصرية حين كان من اليسير أن يَنْقَضَّ الخواجات الأجانب على أحد المناجم المتناثرة في الجنوب المصري ... يشتغلون ويساومون ويداورون ويبتزون.

أما ولادة النص، أو « تكوّنه »، فمنجمة مبثوثة عبر أعوام عدة انتقل فيها الأثر تدريجيا من حيز القوة الى حيز الفعل، ألا وهي[7].

أ ـــ ولادة بذرة الرواية في شعوره ـــ على حد تعبيره ـــ حين قضى ليلة في جبل الدرهيب لدى تخوم السودان، وكان ذلك سنة 1963.

ب ـــ رحلة ثانية بعد عامين نحو الدرهيب لزيارة ضريح الصوفي أبي الحسن الشاذلي المدفون في « عيذاب ».

ج ـــ وزارة الثقافة المصرية تسمح له بالتفرغ سنة كاملة لكتابة الرواية (بين نوفمبر 66 ونوفمبر 1967)، مع الاقامة في الصحراء.

د ـــ تحرير الرواية بين سنتي 1968 ـــ 1970، ثم نشر فصولها تباعا بمجلة « صباح الخير » الأسبوعية قبل طبعها مستقلة.

بهذه الكيفية حدث العبور من المرجع الى النص ... وَعُمِّدَ « صبري موسى » كَائِنًا واحدا ذا وجهين : الكاتب والراوي، حتى أضحى نظير مِضخة تدور[8] فتشرف على الخارج حينا وعلى الداخل أحيانا.

أما الأداة التي يسرت الأمر كله فهي اللغة بداهة، اللغة العربية بمستوييها الجماعي والفردي. فكأننا بالمبدع ينهل من الحيز المرجعي ومن امكانات المؤسسة اللغوية في لحظتين متزامنتين لينحت تعبيره الفردي المتميز.

في هذا المدار يكمن العسر الفعلي النابع من إشكال

(6) مجلة « فصول » المجلد الثاني، العدد الثاني سنة 1982، ص 210 : مشكلة الابداع الروائي عند جيل الستينات والسبعينات.

(7) حسب ما أثبته الكاتب ذاته لدى « التصدير » (هذه الرواية) / فساد الأمكنة ص 5.

(8) Tourniquet : تعبير أثير لدى رولان بارط.

« النص والمرجع ». فباللغة ينقل الكاتب ملامح العالم الخارجي الى دنيا الأثر، وباللغة يصوغ رؤاه ... الأمر الذي يوهم بأن هذه الأداة ليست غير جسر متحرك يشد هذا الى ذاك.

غير ان أمر اللغة لا يمكن أن يُقصر على وظيفة « الأداة »، اذ بها وفيها يكون النص مثلما سنبين بعد لأي. وقد لاحظ صبري موسى في هذا السياق ان « العمل الفني يولد لديه متكاملا دون أن يفصل بين شكله ومحتواه »، ذلك ان « لحظة الكتابة هي التي تحدد طبيعة العمل وتجعل شكله متلاحما مع مضمونه »[9].

لكن دوال اللغة من ناحية والمداليل المستقاة من المرجع من أخرى أدنى من أن تنهض بمفردها بأمر البناء الروائي، بل اننا لنجزم بأنها لا تؤدي في صلبه سوى وظيفة تكاد تكون عرضية. ذلك ان « روائية » الرواية تنبع أساسا من « منطق التركيب » الذي يسودها ومن تناظم فواعلها[10] فيما بينها ومن الوظائف السردية الصادرة عنها ومن الرؤية المنبثقة مما يُصْمَت أكثر من انبثاقها مما يُعلن ويجهر به.

من المبنى الى المعنى :

من خلال التعاضد بين « التعبير السردي » و« التعبير اللغوي » ينبجس المعنى وتحدث الدلالة. لكن آليات هذا التضافر ليست بالمعطى الاستهلاكي الهين، انما هي لا تدرك منتهى تكوّنها الا لدى محور التقاء « السردي » و « اللغوي » بشعاع القراءة.

ومن الواضح ان منطق السرد في هذه الرواية يعتمد الحذف والاستبدال والتكثيف والاشارة والتضمين ... وسواها، لكنه يخضع لفنيات « الارجاء » بلا منازع. لذلك يَبْدُو مبدأ التصريح والاعلان عرضيا ساعة نقارن بينه وبين مبدأ التغاضي. فالشذرات التي يَعمد السارد تدريجيا الى فضحها والكشف عنها تلبث موحية بالغياب أكثر من الحضور، اذ تدعم احساسنا بالفراغ والخواء. فهي لا تعدو أن تمثل جزءا يسيرا جدا مما ينبغي أن يُدرَك ... أو مما كان من المنتظر أن يُدْرَك على الأقل.

ولا نخالنا مبالغين أوان نجزم بأن مبدأ الإرجاء هذا يمثل القانون المهيمن على منطق التركيب من ناحية وعلى آليات وجهة النظر[11] من أخرى.

فالأثر يُستهل بفصل افتتاحي وَسَمَهُ الكاتب بعنوان (الدرهيب / ملمح شبه نهائي) عله يشي بالاستهلال والايصاد في وقت واحد. في هذا الفضاء المطلق يبدو « نيكولا »، الفاعل المحوري، شبهَ عارٍ لدى قمة الجبل « مؤرجحا على حصى دقيق من مكعبات الرخام ذات الأسنة ... والقواقع المهشمة من مليون ألف عام ... »[12] ثم يبرطم بلكنة ركيكة سبابا عربيا وهو يتأمل الفناء المُخَرَّبَ والمهجور أمام البيوت حيث كانوا يروحون ويجيئون ويعملون ويأكلون ويلعبون »[13]

بهذه الكيفية يجمع المقطعُ بين البدايات والنهايات، فيتخذ نيكولا اهاب آدم قبل بدء الخليقة حينا ومظهر الآبق من الجَحيم بُعَيْدَ كارثة مُدَمّرة حينًا آخر. فهنا جماعُ المسألة كلها، مُنطَلَقُ الأشياء وختمها.

ثم تتوالى مقاطع الرواية متدافعة متداخلة في شكلِ تبريرٍ تدريجي للمشهد الافتتاحي ... حتى ندرك المقطع الأخير (فصل ختامي) فنلفي أنفسنا عودا على بدء إزاء الملمح ذاته : خراب وحرقة وتثلج و« نيكولا ... يتأمل البيوت الخشبية حيث كانوا يروحون ويجيئون، يعملون ويأكلون ويلعبون »[14].

(9) فصول ص 209

(10) Actants

(11) Point de vue، مفهوم فني اصطلاحي.

(12) فساد الأمكنة، ص 6

(13) فساد الأمكنة، ص 9

(14) فساد الأمكنة، ص 140

ولا نشك في ان الأسطورة والحلم يدعمان هذا الشكل المتداخل القائم على التفكك. لكن مبدأ الانغلاق الذي يوحي بأن النص منكفىء على ذاته لا يعدو أن يكون وعاء فنيا توسل به الكاتب الى ضغط المطلق واختزال اللامحدود، انه القمقم الذي يكتنف المارد ... حيث يلبث محبوسا في انتظار « كلمة السر ». وكلمة السر مودعة لدى القراء المفترضين، أولئك القادرين على « فك الرصد » ساعة التلقي.

فالزمن الروائي قديم غير مُحْدَث. انه يتجاوز استهلال الخلق لَمّا كانت الأشياء متناثرة لا تسمية لها ... وأوان كان المكان ساذجا مشدوها كطفل قبيل النطق. لذلك وجب أن نقر بأن الرواية لا حدود لها رغم ايهامها بالبناء الدائري الآيل الى انغلاق. فالنص بأكمله لا يعدو أن يكون عالما أصغر يختزل عالما أكبر موجودا بالقوة ... عَلّهُ في النهاية الكون بأسره بأطواله والأبعاد وبتخومه الامرئية.

وتَدْعَمُ فنّيات « وجهة النظر » المنحى ذَاتَهُ القائم على المسعى التبريري الذي أسلفنا الالماح إليه، إذ تبدو الذات الساردة عليمة بما انقضى وبما يكون مُطلقة المعرفة شأن الاله الذي لا تَخْفَى عليه خافية. فالانطلاق من النهاية قبل استرجاع الأحداث السابقة يُكرّسُ بناءً يجزمُ بأنّ الأحداث قد اكتملت جميعا، فليس على الراوي صاحب مطلق العلم بالمسألة إلا أن يتذكّر، فهو لا ينقل أحداثا يشهدها الساعة بل يعكف على ذاته مسترجعا أشلاء الماضي.

ولك أن تزج بالفواعل الرئيسية — من شخصيات انسانية وحيوانية ونباتية وعناصر جامدة ... وسواها — حسب موقع كل منها، في صلب المسار ذاته أيضا. فلا يلبث غريبا عن لعبة التركيب هذه غير القارىء الذي يقبع منتظرا ما يكون بعين الدهشة والارتقاب مُشرفا على خفايا هذا الجسد النّصي الذي ينكشف إزاءَهُ في اغراءٍ « قديم » نابعٍ من فنّيات أزلية أتقنها الرواةُ جميعا، واعتمدها صاحب النص ليبثّ المُتَلَقّينَ عدوى اعجابِه واندهاشه واحتفائه الحزين بالعالم الذي يكتنفه.

لذلك سرعان ما يُقِرُّ الدارسُ بأنّهُ إزاء أثر يشي مبناه قبل المعنى بِسمات الغنائية التي تجعل التتالي الحدثي يتّخذ شكل البكائية الجماعية.

فقد استعار صبري موسى في روايته هذه نمط الملحمة مُعْلِنًا منذ المستهل وَعْيَهُ بأن القصّة قد اكتملت وبأنّهُ إنّما يُحاكيها إذ يُكرّرها على أسماعنا(15). اننا في صلب منطق طَقسي يعتمد مفهوما للزمن يقوم على مبدأ « العودة الدائمة »، فلا وجود هنا لأيّ حدثٍ يقع لأوّل أو لآخر مرّة(16) إنّما الأمر لا يعدو أن يكون دَوَرانًا حول قطب واحد وتكرارا استحضاريا لِمَا كان.

بهذه الكيفية يُحيلنا التركيب بمختلف مستوياته على المعنى مباشرة فيبدو الحيزان منسجمين نظير حوضين متراشحين يُناغم أحدهما الآخر، الأمر الذي يقتضي منّا التأنّي لدى التعبير اللغوي العربي باعتباره ثاني مبنيين مُوَلّدَين للمعنى في الرواية.

تتضافر مستويات التعبير جميعها، من معجم وَتَرَاكيب سياقية نحوية وتشكيل صوري للجزم بأن « فساد الأمكنة » رواية قد أو غَلَت في مجالات البحث في اللغة باللغة نشدانًا لأركيولوجيا حضارة برُمَّتِها عبر سبر أغوار معاجمها الحاضرة والمنصرمة والتأرجح بين مستوياتها المحسوسة والمجرّدة.

ومما يدعم هذا المنحى على سبيل الذكر :

(15) أنظر : « الرؤية الأسطورية في عالم فساد الأمكنة » — مدحت الجيّار / فصول — المجلّد الثاني — العدد الثاني، سنة 1982 (الرواية وفن القصّ)

(16) أنظر تزفيتان تودوروف : « انشائية النثر » ص 141 — سُوئي — باريس 1971.

ـــ « لِمَ لا تَخوض مباشرة في اللحم المبلور للمأساة .. »[17]

ـــ« مَكانٌ من الأرض تُعتبر فيه المرأة علفا لأسماك الشهوة »[18].

ـــ« ... المضمخ برائحة الجبال المزهوة بعريها تحت الشمس »[19].

ـــ « السبيكة ... كأنها درع يحتمي به من الشرور المجهولة »[20].

ـــ « كأنَّ صخورها الحادة تضمّ خليطا من اللحم والدّم والعظام »[21].

ـــ « .. الفجر ما يزال جنينا في الأفق »[22]

والمواطِنُ الدالة على ذلك لا تكاد تُحصى، إذ أشاعت الرواية مثلَ هذه الاستعمالات حدّ « الاكتمال »[23] الأمر الذي يَسَّر لها أن تستعير سمات الملحمة الأسطورية التي تمزج بين الأبعاد جميعا. فمن المرجع إلى النص ومن النصّ إلى المرجع ... ومن النصّ والمرجع إلى العوامل الغيبية الخفية الضاربة بجذورها في أعماق الانسان والتاريخ. ومما سمح بمثل هذا التكثيف الشعري الأسطوري استخدامُ الكاتب وظيفة الراوي التقليدي مثلما أسلفنا[24]. فاستعار صبري موسى ـــ عبر التركيب القصصي أولا وعبر اللغة ثانيا ـــ نمط الملحمة والقصّة والسيرة والرحلة والترجمة الذاتية والرواية والأيّام والأخبار ... ومزج بين عدّة فنّيات وصاغها في قوالب شاعرية جعلت الجبال والصحراءوالدرهيب والانسان والذهب والمعادن والآبار والخشب والعناصر تتعانق عبر الفضاء الرمليّ الذي لا نهاية له ... في هذه « الأرض التي لا يَحكمها أهلها ... وينزح إليها كل راغب فيُنَقِّبُ ويستخرجُ ترخيصا للحفر، فيُصبح مالكا لواحدٍ من هذه الجبال التي لا يملكها أحد حتى الآن ... »[25].

إنّنا إزاء مشاهد خارقة تُرى فيها المسموعات وتُسمع المحسوسات والملموسات وتتواصل الفضاءات كُلُّهَا عبر الظاهر والباطن فتمتزج الاثارة الجنسية بالجُهود المبذولة في العمل وتتداخل الأزمنة والأمكنة وتُفْعِمُ الفضاءَ مخلوقاتٌ خرافية قادمة من حيث لا يكون قدوم وسائرة بلا غاية نحو النهايات اللامنظورة. ويتناول الباحث « مدحت الجيّار » هذا المنحى فيُلح على ظاهرة التعاضد الوظيفي بين المبنى والمعنى إذ يقول : « هكذا نستطيع أن نقتطع مواقف كاملة وأن نجد في كلّ موقف من مواقف هذه الرواية صورًا وتراكيب ليست زينة لغوية بل وسيلة لاضفاء جوّ الأسطورة ببنية لـغتها المجازية »[26]. وهكذا تُلفي التحليل قد أفضى بنا من المبنى والمعنى إلى الدلالة.

من الدلالة إلى وظيفة القراءة :

ينبغي أن نُقرَّ إذن، اعتمادًا على ما تقدّم، بأنّ الرواية تَحْدُثُ « الآن ». فلا شيىء يحدث خارج النصّ ولا شيء يحدث داخله ... إنّما مُرتَكزُ الأمر كُلِّهِ في النصّ الذي يُقرأُ الساعة، حين يستحضر القارىء الأجهزة

(17) فساد الأمكنة، ص 97.

(18) فساد الأمكنة، ص 14.

(19) فساد الأمكنة، ص 8.

(20) فساد الأمكنة، ص 27.

(21) فساد الأمكنة، ص 36.

(22) فساد الأمكنة، ص 137.

(23) Saturation

(24) ولا نخالنا مبالغين حين نقول ان الاستشهاد في هذا المجال يقتضي استحضار الرواية بأكملها.

(25) فساد الأمكنة، ص 15.

(26) « فصول » / آنفة الذكر ص 282

المُفتَرَضة داخل نِظامه العلامي الذي يلتهم كل ما عداه.

فهذا كونٌ مُخْتَزَلٌ قد قُدَّ من كلمات غَيَّبت المرجع المادي والمجتمع والكاتب والمؤسّسة اللغوية لتصهر الجميع ضمن حيّز الامكان الدلالي الذي يُدرك منتهى أبعاده ضمن ما يُمكن أن يُلَقَّبَ ب« الرؤية الواقعية الأسطورية الجديدة ».

فقد تَمَكَّنَ النصُّ بفضل تضافر الأشكال التي استعارها مُبدعه من خلق مناخات وُسْطَى بين الواقعي والأسطوري اجتذبت إليها جوهر التجربة الانسانية ... سابقها واللاحق، إذ وَلّدَ اللّقاء بين البحر والصّحراء والمدينة والسماء والجبال وأعماق المناجم فضاءً جديدا خارج الحدود والأطوال : هو فضاء الرواية، حيث تُقامُ الطقوس والشعائر البدائية وتُنذر القرابين ويتخطّى الزمانُ الدياناتِ والأجناسَ ليتّخذ طعم أسطورة البدايات : « يقولون إنّ الله عندما خلق آدم مَثّلَ له الدنيا بُقعة بُقعةً ليَراها، فَلَمَّا رأى مصر رأى جبل عَلبة مكسوًّا بالنّور فناداه بالجبل المرحوم ... أيداخلهم الشكّ في ان آدمَ القديمَ هذا ليس سوى جدّهم الأكبر كوكالوانكا ؟ »[27]. ثمّ يَمثل المحدودُ في حضرةِ المُطلق : « في ذلك الصباحِ المُبكّر على أعتاب الجبل ... وقف ذلك الحفيد « ايسا » وأخرج من صدره سبيكة الذّهب فأقامها على صخرة »[28]. فالقوم يعتقدون انّ المغارة تحتضن روح جدّهم الأكبر القديم الذي أمضى عمره في كهف عميق يُصلّي للمكان ... حتى تحوّل جسمه بفعل الزّمن إلى جلمودٍ بينما انبجست روحُه عبر القِمم تفجر الينابيع لُتنشىء غابة في الوادي تحتويها[29]. فالأشياء والانسان والعناصر تتعاضد خلال هذا الفضاء الالهي اللامتناهي لدعم تجَلّي الخارق العجائبي داخل مفاصل الواقع الأعجف القاسي ... حيثُ تُمتهَنُ كرامة البدوي وتُنتهَك حُرمَتُه.

بيد ان الأسطورة لا تُمثلُ مجرّد مَوْئِلٍ لُجُوءٍ به يحتمِي الانسان، انّما تتجاوز ذلك لتطبع مفهوم الكون لديه. فليس من الغريب ضمن هذا المسار أن تحدث أكثر التحوّلات اعجازا وغرابة ... فالدروب تُفعمها كائنات طَيْفية لا تُرى تهيمن على الوهاد والبحر والجبل، و« عبد ربه كريشاب » يُضاجع عروس البحر تحت أنظار ملك مصر وحاشيته، وجسم الملك ذاته يُمسخ في نظر الضحية « ايليا » إلى مخلوق يُشبه السمكة. أما « ايسا » فيصبح صنوا « للنّبي ابراهيم يلج النار دون أن يَمسّه أذًى عَسَى أن يجزم بتعففه ويُقنع الآخرين بأنّه لم يكن ينوي اختلاس قُرص الذهب المستخرج من المنجِم. فقد كان يُدرك حدَسًا انه لم يغتصب حقّ أي كان، لذلك تمَكَّنَ من تخطّي النار الموقودة : « وَلَعَلَّهُ وَقتها كان ينظر بغريزته الصافية في أغوار الزمن القديم، فيرى النمرود يدفع ابراهيم إلى اللهب فيخرج منه سالما ... أو يرى معجزة بابل القديمة، حينما ألْقَى نبوخذ نصر بثلاثة من رعاياه في النار موثّقين فخرجوا منها محلولي الوثاق، لم تمس النار حتى ثيابهم »[30].

ومما يدعم الائتلاف بين الأزمنة والأمكنة الوثنية والصوفية الاسلامية والمسيحية والواقعية جنوحُ آخر فصول الرواية إلى الالحاح على عمق الوظائف التي يؤديها ضريح أبي الحسن الشاذلي في تلك الربوع : « لَعَلَّ نيكولا قد لَجَأ بَعْدَ فعلته المشؤومة إلى ضريح ذلك المؤمن ... يغسل في بئره المعجزة هذه همومه الغامضة الدفينة ... »[31]

وكأننا « بصبري موسى » يأبى إلا أن يمزج تَدَاوُبيًا

(27) فساد الأمكنة ص 28

(28) فساد الأمكنة، ص 27

(29) فساد الأمكنة، ص 27

(30) فساد الأمكنة، ص 36

(31) فساد الأمكنة، ص 135

بين المادي والخرافي حتى ينأى بالنص عن التناقض الممكن النابع من هذه المفارقة. فلسنا إزاء حضورٍ لأحدِ العَالَميْن في صلب الثاني، بل حيال تركيبة تأليفية تتجاوزهما معا ... « فيتحوّل منطق الحياة ويتحوّل الانسان إلى انسان غير عادي، غير منطقي، وتتحوّل الحياة إلى حياة أقرب إلى الفنّ منها إلى قوانين العقل المنضبط »[32]. ذلك أنّ النصّ قد سَعَى إلى استبطانِ كونٍ بدائيٍ ساذج ليُجابه به الحضارة الغربية الآلية المستحوِذة على مصادر الثروات والمالكة لأدوات الانتاج.

فلعبة المرجع والمبنى والمعنى في « فساد الأمكنة » تقوم على اختيار شكلي متعدد الدلالات نابع من موقف اجتماعي فكري جمالي هدفه الاستحواذ على القُرّاء المفترَضين. ذلك أنّ الكاتب يعي جيّدا أبعاد وظيفة « التفكيك » عموما ... وبالنسبة إلى الرواية الجديدة بصفة خاصّة، مثلما سنبيّن بعد لأي.

في وظيفة القراءة :

عودًا على بدءٍ نُلفِي أنفسنا لدن المستَهل :

« اسمعوا منّي بتأمّل يا أحبّائي، فإنّني مُضَيّفكم اليوم في وليمة ملوكيّة سأطعمكم فيها غذاء جبليا لم يعهده سكانُ المدن ... »[33]. ذاك هتاف « الكاتب — الراوي »، فهل استجبنا إلى بُغيته الأولى حقًّا فكنّا أحِبَّاءَهُ وقَبلنا ضيافَتَه ؟

على الرغم من انّ « القارىء يقبع أبدًا خلف ريشة المبدع »[34]. فإنَّ الصِّلة بَيْننَا مُوغلةٌ في التعقيد ولا يُمكن أن تكون أحاديّة المظهر، إنَّمَا هي المَدُّ والجزرُ الدائمان الخاضعان « لقانون الانحراف » الذي يُصيب الرسائل جميعا، لا محالة، في مدارها الطبيعي بين باثّها ومتقبّلها.

فوظيفة « القراءة » تُعَدُّ التتويج الفعلي لِمَحَاوِرِ التجاوب بين المرجع والمبنى والمعنى إذ تُثِيرُ ركودها المادي المساحي وتُعيدُها سِيرتَهَا الأولى أوَانَ « كانت » مجرّد « تصوّر » سابق « لوجود » النّص [إذا ما شئنا أن نستعير العبارة الوجوديّة الشهيرة]. فبعد اعتبار « الماهية » سابقة « للوجود » يُضحي « الوجود » بدوره سابقا « لماهية » جديدة، هي في الواقع « ماهيات » تتكاثر وتتوالد بكيفيات غير محدودة حسب عددالقراءات الفعلية والمُفترضة التي آلت أو تؤول إليها. وليس الأمر مجرّد تمثل فلسفي لصيرورة النّص الأدبي، إنّما تنبع القضية أساسا من « مفهوم الرواية » لدى صبري موسى ولدى جيل كامل من الكتّاب الساعين إلى التجديد في مصر وفي البلاد العربية عموما[35]، أو عَلَّنِي أقول في المغرب العربي على وجه أخص[36]. ذلك أنّ « وجود » الرواية بالنسبة إلى هؤلاء يسبق « جوهرها. فهي بناءٌ يَحْدُثُ الآن »، مثلما أسلفنا، بصرف النظر عن مرجعيته الزمانية والمكانية والاجتماعية والنفسية واللغوية والذهنية ... وسواها، لأنها لا تَدّعي محاكاة السابق بقدر ما تدّعي التأسيس لِللاّحق.

إننا حيال نصوص تَحْدث فيها الأفعال والأشياء ساعةَ تَسْمِيَتِهَا من قِبل المبدع عبر اللغة. فتتّحد حقيقة المرجع وحقيقة الفنّان في وحدة حسية تجاهد في سبيل التعبير[37]. بل عَلَّنَا نتجاوز هذا الاقرار للجزم بأنّ

(32) مدحت الجيار — فصول، ص 280

(33) فساد الأمكنة، ص 6

(34) ميشال بوتور، بحوث في الرواية — سلسلة : أفكار — غاليمار، باريس.

(35) جمال الغيطاني — صنع الله ابراهيم — يحي الطاهر عبد الله — يوسف القعيد — الطيب صالح — عبد القادر بن الشيخ — فرج لحوار — مبارك ربيع — الميلودي شغموم — أحمد المديني.

(36) أنظر « القراءة والتجربة » / سعيد يَقطي ن — الدار البيضاء، 1985

(37) أنظر « مدرسة الحكمة » : حذاء فان جوخ، د. عبد الغفّار مكّاوي / دار الكتاب العربي — القاهرة 1967.

« الرواية الجديدة » فضاءٌ اشكالي تحدث فيه الدلالة ساعة ينهض القارىء بأعباء وظيفته الضرورية لتمام لعبة التبليغ والتي تُيسِّرُ للنّص ادراك أقصى آفاق وجوده، حيث يُحقق جوهره دون ادّعاءِ مُحاكاة جوهرٍ سابق.

بِهَذَا التّصوّر النابع من أعمق مقوّمات « فساد الأمكنة » ــ هذه التّعلّة الجميلة التي اتخذناها أنموذجا للنصوص العربية الجديدة ــ يتخطّى القارىء خانة التّلقّي أوّلا ثم يتخطّى اعتبارا قديما جعله المبدعَ الثاني للنّص ... لتتمحّض وظيفته الفعلية : باعتباره المبدع الأوّل للنص. عَبْرَ طَرَافةِ لُعْبَةِ تَبادُلِ الأدوارِ هذه نُوحي بجوهر التبايُن بن الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة حيث يُؤذَنُ بخلع « الكاتب ــ إلاله » صاحبِ العلم اللدنّي ورفع « القارىء ــ الاله » إلى عرش النص. بيد انّ هذا « الاله ــ النّصي » الجديد لا يَدَّعي الوحدانية ومُطلق العِصمة، فهو لا يعدو أن يكون بُرهةً قصيرة في عمر النّص المديد. فمن مُقَومات التّألّه لديه أنْ نُشرك به ونَعُدَّه مُجرّدَ حَلَقة في سلسلة، أو أنموذجًا مُحيلا على النّمط.

فكأننا بالكاتب ــ وأنموذج « صبري موسى » بَيْنَ أَيْدِينَا الساعةَ ــ يعرض على الناهض بوظيفة القراءة مُسَوَّدَة أولية، أو مشروع رواية، ذات بناء متداخل يقومُ على الارجاء متواضع لا يُحيل على سواه محدود لا يدّعي الشمول والاطلاق متكسر متفجّر لا يكاد يؤمن بجدوى وحدةٍ أو تكاملٍ.

لَدَى مُنعطف الختام :

فَلَعَلَّهُ يتيَسَّرُ لنا الساعة بعد أن حاولنا وضع رواية « فساد الأمكنة » في فَلَك الرواية الواقعية الجديدة أن نستخلص أهم مُقَوّمات هذا الرافد الأدبي الثّريّ الذي ما فتِىء تاريخيا متحرِّكًا في بحثه الدؤوب عن التّخَطّي. وعساها تُضغطُ فتُختزلُ فيما يَلي :

أ ــ نَفْيُ « الحدث »، رغم قيمته الوظيفية، والالحاح على « الحالة » التي تُمَكّنُ النّص من أن يصهر « الروائيَ » و « الشعري » في تركيبة تَتَجَاوَزُهما معا.

ب ــ كَسْرُ « عمودية » السرد الكلاسيكي ــ حسب الأنموذج الغربي ــ المحكومة بمنطق خارجي، وتفجيرُ البناءِ وفق اختيارات داخلية نابعة من النّص.

ج ــ تداخل ضروب الخطاب [كالمسرحي، والشعري، والملحمي، والخبري، والسِّيري ...] توسيعا لآفاق « الرؤية » ورغبةً في عقد وفاق جديد مع فنّ القصّ العربي القديم.

د ــ رفع لواء العجائبية النّابعة من الايمان بالتذاوب بين الواقعي والأسطوري.

ه ــ اعتبار الكتابة عملا باللغة في اللغة سعيا إلى البحث في اركيولوجيا الحضارة العربية عبر ثراء الاستعارات التّناصيّة الممكنة[38].

وإنّه لَيَحسُن الآن، في هذا لمستوى، أن نسوق ملاحظة ختامية تُثري بها الجدل القائم بين الابداع والنّقد مَدَارُها انّ « الرواية الجديدة » ــ وهذه أبرز خصائصها ــ تقتضي من النّقد ان يتعامل معها بمنطق جديد يهجر المقَنّنات التي كرّستها الحقبة الابداعية السابقة[39] سعيا إلى إنشاء البديل المُتَخَطي. ولن يتيَسَّر ذلك إلا ساعةَ نُحسن الانصات إلى هذا الهاتف الذي يهمس بأنّ كل ضرب جديد من ضروب الابداع يحمل طَيَّ مَتْنِهِ عنَاصرَ وأدواتٍ قد تسمح برؤى تفكيكيّة جديدة.

فَعَلّني أستفِزّ إذ أجزم بأن الابداع يسبق النّقد ! فهل من صدًى ؟

(38) هذا المنحى جليّ جدًا خاصّة عند جمال الغيطاني وصبري موسى في مصر، وفرج لحوار وصاحب هذا المقال في تونس.

(39) مُمثّلة خاصة في جيل نجيب محفوظ

دراسة

الحياة الثقافية بالمقاطعات الإفريقيّة خلال العهْد الرّوماني



خلال الحقبة القديمة من تاريخ بلدان شمال القارة الافريقية بوجه عام، ومن تاريخ البلاد التونسية على وجه الخصوص، كانت الثّقافة حكرا على الفئة الاجتماعية الأرستقراطيّة. وقد كانت لهذه الفئة، بدون شك، حياة فكريّة قبل العهد الروماني. فالعاصمة قرطاج، وكذلك المدن البونيّة الكبرى المشرفة على ساحل البحر، وفي مقدّمتها لبدة الكبرى (Lepcis Magna) في الجنوب، على ضفة خليج السّرت الكبرى (Syrtis Maior) وهادروميتوم (Hadrumetum) في الوسط، وعلى أنقاضها أقيمت مدينة سوسة، وأوتيقا (Utica) في الشمال، وهيبو ريجيوس (Hippo Regius) في الشّمال الغربي، حيث انتصبت مدينة عنّابة، وقد كانت جميعها مراكز ثقافية تبثّ اللغة البونيّة وأدبها في المعابد على يد القساوسة والعبّاد، وفي الأسواق بفضل ما تحدثه حركيّة الصفقات التجاريّة من تنقّل وتبادل. وقد اشتهرت على وجه الخصوص مكتبات قرطاج، قبل أن يأتي على نفائسها الحريق الهائل الذي أشعله الرّومان لمّا قرّروا القضاء على المدينة. وذاع صيت عالم على الأقلّ من علمائها وتردّد ذكره طيلة قرون بعد زوال العاصمة البونيّة، وهو ماجون (Magon) العالم الخبير بشؤون الفلاحة وفنّياتها.

لكنّ الثقافة القرطاجنيّة لم تقتصر على إستثمار الرّصيد الحضاري الشّرقي الذي ورثته عن الفينقيين، بل كانت، بفضل ما يفرضه اقتصاد الدّول البحريّة على حضارتها من تفتح، تتقبّل دوما تيّارات فكريّة وفنيّة شتّى، شرقيّة، فمصريّة فرعونيّة، فاغريقيّة هلّينستيّة.

فقد كانت السّفن القرطاجيّة تشحن ببضائع الشرق القديم ومصر وبلاد الاغريق وجزرها ومستوطناتها بصقليّة والجنوب الايطالي. فتمتزج بالمواني البونيّة منتوجات الصناعة اليدويّة بالتّحف الفنيّة على اختلاف مواردها، وتنتشر البضائع وتتوزّع، وفي مقدّمتها الأواني والمصابيح الخزفية جُيّدة كانت ونفيسة أو عاديّة ومبتذلة. وتتسرّب معها عند القرطاجيين التأثيرات والتّيارات الفنية، سواء في ميادين الفنّ المعماري أو في شتى ميادين الفنون الجميلة كالنحت والنقش والرّسم. وتتسرّب معها كذلك عند القرطاجيين ما يورده المسافرون من أفكار وكتب وعادات واعتقادات، ظرفية كانت وسطحية أم

عميقة ومتواصلة التأثير.

لقد كانت إذا هذه التأثيرات الفكرية والفنية كثيرة متنوّعة منذ تأسيس قرطاج حتى تمّ خلال النصف الثاني من القرن الرابع قبل المسيح، توحيد بلدان الحوض الشرقّي للبحر الابيض المتوسّط على يد الاسكندر المقدوني. فنشطت إثر ذلك حركات التقارب والتأليف بين مختلف التيّارات الفكرية والفنيّة، وتفاعلت الحضارة الاغريقية مع حضارات الشرق القديم، معلنة بعث حضارة تأليفية عمّت أرجاء العالم القديم حول البحر المتوسط، مع اتخاذها أشكالا وأنماطا متنوّعة : وهي الحضارة الهلينستية التي شملت العاصمة القرطاجيّة وسائر المدن البونيّة.

وبلغت هذه الثقافة البونيّة الهلّينستية عواصم الملوك النّوميديين، في موفّى العهد القرطاجي، بعد أن استفحلت فيها تأثيرات التبادل التجاري. فاستجلب الملوك النوميديون، بعد انقراض الدّولة القرطاجية، جمعا من المثقفين والفنّيين والفنّانين. وكان بلاط الملك النّوميدي « يوبا الثاني » يزخر بهم، سواء كانوا من أصل ساميّ أو شرقي أو إغريقيّ، فاستبدل « يوبا الثاني » اسم عاصمته « يول » (Iol) باسم « القيصرية » (Caesarea)، تقرّبا من الأسرة اليوليّة القيصريّة التي ترعرع في كفالتها، بعد انهزام وموت أبيه « يوبا الأول »، وبعد أن تبنّاه القائد المظفّر يوليوس قيصر (Iulius Caesar). فأصبحت « القيصرية » في عهد « يوبا الثّاني »، وفي ظل الامبراطور الرّوماني « أوغوسطوس » (Augustus)، مدينة كبرى تحاكي معالمها معالم المدن الايطالية العظمى التي تفاعلت في عمرانها التيارات الرومانية والهلينستية. وكان الملك النوميدي كثير الشغف والعناية بالفنّانين والمثقفين، حتى أنه كان يفخر بثقافته المزدوجة الجامعة بين **اللاّتينيّة** واليونانيّة، بالاضافة إلى رصيد أجداده من اللّغتين اللّوبيّة والبونيّة.

لكنّ الحضارة البونيّة الهلّينستيّة تقهقرت تقهقرا كبيرا بعد الاحتلال الرّوماني، وتقهقر المستوى الثّقافي بمقاطعة افريقيّة القديمة (Africa Vetus). ولم تسترجع الحياة الفكريّة والثقافيّة حيويتهاالاّ بعد استفحال الرومنة خلال القرن الثاني بعد الميلاد.

★ ★ ★

بقدر ما يكبر المؤرخون في الحضاربين الاغريقية والهلّينستيّة طاقتهما الخلاّقة، وبقدر ما يكبرون في الفكر الاغريقي ابداعه وطرافته، فهم يعيبون على الحضارة الرّومانيّة ركودها وتقليدها، ويعيبون على الفكر الرّوماني عجزه على التجديد. لكنّهم مع ذلك يقرّون بجسامة الدّور التّاريخي الذي اضطلعت به رومة، لمّا نجحت في نشر الحضارة الهلّينستيّة في أصقاع العالم القديم.

كان للحضارة الهلّينستيّة الوفيّة للميراث الاغريقي، والمتفتّحة على التّيارات الحضاريّة الشرقيّة العتيقة، الفضل في إنارة شعوب الحوض الشرقي للبحر الأبيض المتوسّط، بعد غزوات الاسكندر المقدوني. وكان لها الفضل في الاشعاع على بلدان حوضه الغربي. فاستهوت هذه الحضارة رومة، مثلما استهوت قرطاج. وكُتب لرومة أن تهيمن على العالم القديم، وأن تتمكن من رومنته، فوحّدته سياسيًا واداريًا وقانونيًا، وجمعت بذلك شتاته، جاعلة من شعوبه وقبائله، ومن ممالكه ودوله، في الشرق وفي الغرب، وطنا واحدا متّجه الأنظار نحو رومة، عاصمة تلك الامبراطوريّة العظيمة، ملتفًا من حولها. ولم يكن هذا النّجاح السياسي الباهر، الذي كاد أن يبقى، بل بقي إلى يومنا فريدا في اكتماله ، الاّ وجها من وجوه الدّور التاريخي الذي اضطلعت به رومة. وربّما كان أهمّ ميزة لهذا الدّور التاريخي تكمن في نجاح رومة في اتمام ما شرع في انجازه الاسكندر المقدوني، اذ نشرت الحضارة الهلينستيّة من الفرات إلى المحيط، ومن الصحراء إلى الجزر البريطانية.

وكان تأثير هذه الحضارة واتصالها في قطر من الأقطار على قدر عمقها ورسوخها. فقد أينعت من جديد في الغرب، عندما دقّت ساعة الاستفاقة الاوروبيّة، بعد أن خمدت قرونا طوالا اثر اكتساح القبائل الهمجية، الجرمانيّة منها والسلافية، للمقاطعات الرومانيّة الاوروبيّة. أمّا في الشرق، فقد وجدت أهمّ عوامل هذه الحضارة — المعماريّة منها والفكريّة والعلميّة، باستثناء العامل الفنّي — في الحضارة العربيّة، وفي الامبراطوريّة العربيّة في العهد العبّاسي على وجه الخصوص، امتدادا كان منطلقا لما امتاز به الفكر العربي آنذاك من تجديد وتطوّر، ولما امتازت به الحضارة العربية في عصرها الذّهبيّ من قدرة على استيعاب حضارات الشّعوب والقبائل والممالك المختلفة، بعد أن وحّد بينها الدّين وعلومه، وبعد أن دعمت لحمتها اللّغة العربية. وكان الفضل للعالم العربي في استلام المشعل الحضاري واثراء العديد من عوامل الحضارة الهلّينستيّة الرّومانيّة، قبل تسليمها إلى البلاد الأوروبيّة عبر الممرّين، الايطالي والاسباني، والاسهام بذلك في الاستفاقة الأوروبيّة[1].

حظّ المدن الافريقيّة من الثقافة

إنّ الفئات الاجتماعية المسيّرة لشؤون المدن في سائر مقاطعات العالم الرّوماني والماسكة بزمامها، قد تعوّدت على طريقة في السلوك اليومي وتمكّنت من اكتساب نمط في العيش غايته البحث عن الرّاحة، وتوفير الرّفاهة، وتجديد الملذّات. فكانت الحمّامات، والمسارح، والمسارح الدّائريّة (amphithéâtres)، وملاعب السباق والمراهنة على الخيول الجارّة للعربات، رموزا لنمط العيش هذا، وخصوصيات معماريّة قد امتازت بها مدن العالم الرّوماني.

فلا تجد في المقاطعات الافريقية بوجه عام، وبالبلاد التونسية الحاليّة على وجه الخصوص، مدينة رومانية كبيرة أو صغيرة الاّ وقد أقامت حمّاما أو حمّامات بكل حي من أحيائها. والحمّامات في العهد الرّوماني، وخاصة الكبيرة الحجم منها، لا تقتصر على تمكين السّكان من الاغتسال، بل فيها قاعات للرّياضة البدنيّة، ومحلاّت للاجتماع وتناول المشروبات، ومكتبات للتثقيف والمطالعة.

واذا ما كانت المسارح الدّائريّة معدّة لترفيه الجماهير، بل لتمكينها من الاستسلام للعواطف والأهواء الجامحة وحتى لأبشع الغرائز، عند مشاهدة عروض الاقتتال، فإنّ المسارح كانت معدّة للتّرفيه أولا، وللتثقيف ثانيا. فبالاضافة إلى مشاهد الرّقص واللّوحات الهزليّة الفظّة والتمثيل الايمائي، كانت ركوح المسارح الافريقية تعرض كذلك — رغم تدهور الفنّ المسرحي الرّوماني اذا ما قورن بالمسرح الاغريقي — مسرحيات هزليّة أو مأسويّة ذات قيمة. فالنّحوت والصّور الفسيفسائيّة التي عثر عليها علماء الآثار تدلّ على تقديم مسرحيات هزليّة، وعلى وجه الخصوص مسرحيات **بلوتوس** (Plautus) **وترانسيوس** (Terentius). وقد تُقدّم كذلك، في بعض الحالات والمناسبات، مسرحيات كبار الكتّاب القدامى، من مشاهير وأقطاب المسرح الاغريقي.

ولا يفوت الخطباء، ممّن يدّعون اقتران سعة المعرفة عندهم ببلاغة التّعبير وفصاحة اللّسان، أن يغتنموا فرصة

---

1) يذهب هنرى — ايريني مارّو (H.I. Marrou) في كتابه « تاريخ التربية في القديم » ص 424 (Histoire de l'Education dans l'antiquité) إلى القول، وهو مع ذلك العالم المسيحيّ الأمين، بأن الحضارة الهلينستيّة قد صمدت، بفضل الدّور الذي اضطلعت به رومة، « في وجه عواصف الغزوات الجومانيّة والسلافية، وحتى في وجه الغزوة العربيّة إذا ما استثنينا التركيّة » فلا فرق عنده بين فترة القرون الوسطى في الغرب، بعد الغزوات الجرمانية والسلاّفية، وبين عهد الحضارة العربية الاسلامية، بعد الغزوة العربيّة. وهو ما يدل — كما تعودّنا على ذلك — على جهل لفترة هامّة في تاريخ البشرية، لا يغتفر من طرف عالم في مكانته — وعلى اصرار الهيستوربوغرافيا الغربية على تجاهل هذه الفترة، بل على تشويهها.

اكتضاض الجماهير في المسارح لتقديم الخطب والمحاضرات على الركح. وقد جمّع الأديب الافريقي الشّهير **أبوليوس** (Apuleius)، في مجموعة بعنوان « الباقات الزّاهرة » (Florides)، الخطب والمحاضرات التي كان يلقيها من أعلى ركح مسرح قرطاج على مسامع مواطنيه الولوعة بأسلوبه، الشّغوفة باكتشاف صدفات علمه وتعبيره.

وكانت كذلك للمدن الكبرى مكتبات تفخر بها وتتباهى. فقد خلّدت نقيشة لاتينيّة ذكرى وجيه من أغنياء مدينة **تاموغادي** (Thammugadi) قد وهب مدينته مبلغا كبيرا من المال لبناء مكتبة مركزيّة بالمدينة. وقد تتوفّر أيضا الكتب ببعض المعابد، إذ تساهم مختلف العوامل الحضاريّة، دينيّة كانت أو ترفيهيّة أو أدبيّة، في تثقيف الجماهير بالمدن الافريقيّة ثقافة مدنيّة واجتماعيّة، أو تاريخيّة وميثولوجيّة أو دينيّة وروحانيّة.

لكنّ رومة لم تزوّد فحسب هذه المدن بتلك المعالم العمرانيّة التي كانت محلاّت تثقيف ورفاهة وتعبّد معا، بل أمدّتها كذلك بمدارسها ونشرت في أوساطها لغتها بل لغتيها، اللاّتينيّة واليونانيّة، ومنحتها ثقافتها. فمنذ بداية القرن الأول بعد المسيح، وحتّى قبل ذلك، أخذت اللّغة اللاّتينيّة في الانتشار في المقاطعات الافريقية، مواكبة للتقدّم الرّوماني، ولتأسيس المستوطنات، ولتعميم سياسة الرّومنة ودعمها شيئا فشيئا، حتّى تكاثر عدد المعلّمين بالمدن، من معلّمي المرحلة الاولى (magister ludi) ونحويين (grammaticus) ومختصّين في تدريس البلاغة (rhetor) وتكاثر كذلك عدد المثقّفين. فكم عثر الاثاريون، عند القيام بحفريات بمقابر المدن، على نقائش تشيد باطناب ومبالغة بثقافة الفقيد، وبحذقه للّغتين اللاّتينية واليونانيّة، وبسعة اطّلاعه ومعرفته بالأدب اللاّتيني والأدب اليوناني. وما سلامة لغة النقائش اللاّتينية التي لا زالت تزخر بها المواقع الأثريّة، وما بلاغتها التي لا تخلو من الكلفة، الاّ دليل على المستوى الذي بلغه هذا التّعليم، وعلى قدرته على نشر الأدب اللاّتيني، حتّى أصبحت النقائش الرثائية تردّد أشعار **فرجيليوس** (virgilius)، وتشطّر أبياته.

وقد كانت جمعيات « الفتيان » (Juvenes) تعنى، في المدن، بتنظيم شباب الفئة الاجتماعية المهيمنة لتلقينهم الرّياضة، و « الفنون الحربيّة » ـــ الشبيهة بفنون الفروسية عند العرب ـــ ولتنظيم المناسك لعبادة مارس (Mars) ربّ الحرب وحامي (patronus) الجمعية. فكانت هذه الجمعيات تضطلع بدور ثقافي هامّ لتكوين أجسام وعقول الشبّان المنتمين للفئة الاجتماعيّة المسيّرة.

أما التيارات الفكرية والمذاهب الفلسفية، فقد انتشرت كذلك في الأوساط المثقفة، وأصبحت النّحوت الحجريّة أو المرمريّة، واللّوحات الفسيفسائية، وسيلة من وسائل ترويجها. فالأنصاب التي عثر عليها بجهة « الغرفة » قرب جهة مكثر تصورّ عالما سماويّا يهيمن عليه إلاه يتوسّط رمزه رمزي الشمس والقمر. وفي ذلك دليل على القوّة السماويّة العظمى المهيمنة على الكون، المتصّلة بعالم الأنس ودنياهم بفضل وسيط يبدو، في أغلب الاحيان، في شكل الاه الحبّ، « إيروس » (Eros). وهي تصوّرات أدّى انتشار المذهب الافلاطوني إلى نشرها في الأوساط المثقّفة، على وجه الخصوص، منذ عهد الدّولة القرطاجيّة. وقد ازدادت رواجا بعد احياء « بلوتينوس » (Platinus) لفلسفة افلاطون، خلال القرن الثاني بعد الميلاد، وانتشار تعاليم « بلوتينوس » في العالم الرّوماني خلال القرن الثّالث.

وتصوّر لوحات الفسيفساء الشعراء والفلاسفة، وأشهرهم « فرجيليوس » (Virgilius) وميناندار (Menander)، وأنيوس (Ennius) أحد أهم قدماء الشعراء الرّومان. فلوحة « فرجيليوس » التي اكتشفت بمدينة سوسة، وحفظت في متحف باردو، تصوّر هذا الشاعر

الكبير وقد انكبّ على كتابةِ ملحمته الشهيرة (l'Enéide)، بإلهام من ربّتي المأساة والتاريخ « ملبومان » (Melpomène) و « كليو » (Clio). كما تردّد اللّوحات التي عثر عليها بالمدن الافريقيّة مشاهد ميثولوجيّة، كثيرا ما ترمز الى تعاليم صوفيّة أو روحانيّة، سواء كانت مصادرها فلسفية افلاطونيّة أم بيثاغوريّة. أو كانت مصادرها دينيّة صوفية، معبرة عن تفشّي ديانات التصوّف كديانات ديونيزوس (Dionysos)، وسيراس (Ceres)، وايزيس (Isis)[2].

وما ولوع الفئة الاجتماعيّة الغنيّة، بالمدن الافريقيّة، بالشّعر وتشجيعها على نظم القصائد في الرّثاء، ونقشها على القبريات، الاّ دليل على انتشار الثّقافة الرّومانيّة في هذه الأوساط. وقد لا يخلو هذا النّظم من الأبيات الجيّدة، كما لا يخلو أيضا من المزج والتشطير بأبيات تقتبس من أشعار فرجيليوس (Virgilius).

---

2) انظر الفقرة الواردة في كتاب بيكار (G. Ch. Picard, la civilisation de l'Afrique romaine) بعنوان (la mystique de l'humanisme)، ص 307—313.

دراسة

دور تونس في إرساء التراث الموسيقي

مدخل عام

في جل الدراسات والبحوث[1] التي تناولت الموسيقى العربية عامة والمغربية خاصة، تعترضنا تأكيدات واحكام صارت رغم تعسّفها ورغم صحتها، تعتبر وكأنها حقائق ثابتة وغير قابلة للنقاش على المستويين التاريخي وعلم الموسيقى ... نذكر منها رأيين رئيسيين :

— الاول حول وجود الموسيقى العربية ذاتها اذ انه من النادر العثور على دراسةواحدة لا تلتجيء الى الاغريق والفرس مختصرة في آخر الامر دور العربي الى مجرد (واسطة)، متجاهلة بذلك اهم المنجزات العربية ...

— الثاني لا يقل خطورة ... اذ هو ينفي جانبا هاما من الابداع الفني لأهل المغرب العربي الا وهو رصيدهم التقليدي الخاص بالنوبات، والذي اصبح يعتبر مجرد ارث اندلسي لم يفلح (عجز النقل الشفوي للمغاربة) في اتلافه نهائيا[2]

وفي الاطار العام لتاريخ الموسيقى العربية، غالبا ما تظهر منطقة المغرب وكأنها مجرد مستهلك للانتاج الموسيقي المشرقي والاندلسي ...

وعلى هذا الاساس قسم هذا (الارث) الى اربع مدارس مغربية تعود كل واحدة منها الى اصل اندلسي معيّن :[3]

— تونس الى اشبيليا (القرن العاشر والقرن الثاني عشر)

1) خاصة تلك التي وضعت في الغرب نذكر من بينها اعمال : روانای، شوتان، انيال، كليار جارجي، دنيالو ... ومن نحوها من المستشرقين والعرب.

2) جول روانای : الموسوعة الموسيقية (لافنياك)، V، 2937 — 2939

3) الكسيس شوتان : لوحة لموسيقى المغرب الاقصى (باريس 1938)، ص 93 — 94

المغربي ـ الأندلسي



فرقة الرشيدية : تواصل للتراث الموسيقي المغربي للأندلسي

ـ تلمسان الى قرطبة (القرن الثاني عشر)
ـ فاس الى فلنسيا (القرن الثاني عشر) والى غرناطة (القرن الخامس عشر)
ـ تطوان الى غرناطة (القرن الخامس عشر)

... واعتمادا على هذه النظرية يمكننا ان نضيف : طرابلس الى اشبيليا وغرناطة .. غير ان التاريخ يفند هذا الزعم كما تفنده حقيقة النوبات سواء في المجال الشعري حيث ان جل القصائد من نظم المغاربة او في المجال الموسيقي حيث يظهر الطابع المغربي

الافريقي واضحا في العديد من التراكيب اللحنية والايقاعية[4] ... والجدير بالملاحظة ان هذا الاتجاه الخاطىء توصل الى فرض تسمية (الموسيقى الاندلسية) للدلالة على هذا الرصيد وهو مصطلح لا مكان له في المصادر المغربية القديمة حيث توجد التسميات التالية :

. (المالوف) في كل من تونس وليبيا ومنطقة قسنطينة
. (الصنعة) في منطقة الجزائر العاصمة
. (الغرناطي) (5) في جهة تلمسان
. (الآلة) و (الطرب) في المغرب الاقصى

وهي كلها تسميات تسند إلي الموسيقى الحضرية الكلاسيكية[6] التي تشتمل على رصيد مختلف النوبات. ولم تنتشر عبارة (الموسيقى الاندلسية) الا في عهد الاحتلال الفرنسي قبل ان تصبح مألوفة عند المغاربة انفسهم وخاصة لدى الاوساط المثقفة.

I ــ من مميزات التراث الموسيقي العربي :

فان مثل هذه الاراء السائدة الى حد الآن لدى بعض اهل الاختصاص من عرب ومستشرقين على حد السواء تعود في الواقع الى عوامل عدة من ابرزها اخراج هذا التراث الموسيقي من اطاره وواقعه التاريخي والاجتماعي والجمالي للحضارة العربية الاسلامية ... وبالتالي عدم اعتبار « الطابع الكوني الموحد في اصوله والمتنوع في روافده » الذي يميّز الفنون العربية الاسلامية عموما والفن الموسيقي خصوصا ... اي وجود « وحدة جمالية أساسية » تسيطر على كل الابداعات مع طابع التعدد والتنوع والكثرة مقدمة بذلك الدليل الساطع على القدرة التأليفية الفائقة التي يتحلّى بها الفن العربي الاسلامي والتي مكنته على مر العصور من هضم مختلف الانماط الفنية المكونة لتراث الشعوب الاسلامية المنتشرة على رقعة هائلة الامتداد، دون ان يسعى الى طمس شخصيتها، بل نراه، يفتح لها طريق الابداع والعطاء داخل « خط جمالي

4) للمزيد من التفاصيل في هذا الموضوع انظر، محمود قطاط : الموسيقى الكلاسيكية في المغرب العربي الكبير، (باريس 1980)، ص 172 ــ 174

5) نلاحظ ان هذه التسمية تتعارض مع اصحاب النظرية المشار اليها والتي ترجّع مدرسة تلمسان الى قرطبة ... ثم اننا نعتقد ان تسمية (الغرناطي) هنا تقترن دون شك بالشهرة التي اكتسبتها غرناطة في هذا المجال ...

6) ان الحد بين الموسيقى (الكلاسيكية) او (المتقنة) والموسيقى (الشعبية) في هذا التراث يبقى غير واضح، ذلك لما يوجد بينهما من تداخل عميق أدّى الى احداث رصيد خاص يستمد عناصره من اللغتين الموسيقيتين الكلاسيكية والشعبية بوجهيهما الدين ــ الطرقي والدنيوي (اهتمامنا في هذا البحث يتجه أساسا الى الرصيد الكلاسيكي الدنيوي المعروف بالنوبات)

ناظم وموحد لها جميعا »[7] ... واذا ما اعتبرنا التراث الموسيقي يمكننا القول ان من أهم مميزاته إتساع رقعته الجغرافية ... مما أوجد عددا وافرا من القوالب والاساليب المحلية تتنوع حسب ثقافة الاصل ومدى تفاعلها مع العناصر المكونة للحضارة العربية الاسلامية، داخل هذه المساحة المترامية الاطراف، تتواجد وتتكامل مدارس موسيقية متنوعة. فعلاوة على المدرسة **العربية**، توجد المدرسة **التركية** والمدرسة **الايرانية** والمدرسة **الهندية**، والمدرسة **الافريقية** ...

واذا ما دققنا النظر في هذا التداخل العميق والتنوع الثري، يمكننا تجزئة هذا التراث الى ثلاثة ارصدة كبرى هي :

الرصيد الشعبي : متفجر من اعماق الشعب، معبر عن مشاغله وطموحاته المختلفة ومواكب له في كل مراحل حياته واحتفالاته الخاصة والعامة ... فهو ثري ومتنوع في اساليبه واغانيه ورقصاته بقسميه الحضري والقروي.

الرصيد الكلاسيكي : يمثل النشاط الموسيقي لما يسميه ابن خلدون بالعمران الحضري، ثري المعاني، دقيق التراكيب، فهو ثمرة حضارة عريقة ووليد مجتمع متمدن نشأ في رحابه ونمى وتطور بخطى ثابتة ومتواصلة.

الرصيد العقائدي : ومنه الديني البحت ومنه المستوحى من الحياة والمعتقدات الخاصة داخل الزوايا والطرق الصوفية المنتشرة في كامل الوطن العربي والاسلامي، فهو رصيد ثري ومتنوع كثيرا ما يستمد مكوناته من الرصيدين الشعبي والكلاسيكي.

الرصيد العصري : ملتقى لكل المحاولات والاتجاهات والتاثيرات المحلية والاجنبية ...

أما مميزات هذا التراث الموسيقي فانها تبرز من خلال الموسيقى ذاتها وهيكلتها وتراكيبها اللحنية والايقاعية، الآلات الموسيقية والتقنيات الصوتية والوظيفة الاجتماعية ... ويمكننا تلخيص هذه المعطيات في العناصر التالية :

---

7) انظر في هذا المجال على اللواتي : خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الاسلامي (استانبول (1983) ص 1 وما بعدها.

دراسة

دور تونس في إرساء التراث الموسيقي المغربي الأندلسي

ـ الاعتماد اساسا على التلقين الشفوي وهو عنصر حيوي يكون فيه للارتجال والذاكرة وسعة الخيال دور رئيسي

ـ إنتماء الى الاسرة المقامية اي الاعتماد على مفهوم المقام او الطبع الذي يعبر في نفس الوقت عن سلم موسيقي معين وعلى ما يتضمنه من خاصيات وما يثيره من تفاعلات سيكولوجية وفيزيولوجية فكل مقام او طبع يشكل ظاهرة مقامية تسبح في عالم (نغمي ـ ايقاعي) خاص تخضع فيه بنياته الداخلية الفضائية منها والزمانية الى مجموعة من القوانين التي تفرضها التقاليد والذوق كما يفرضها كل ما تفرزه اللهجات والاصوات المقترنة بعبقرية كل مجموعة اجتماعية.

فالسلالم التي تتكون منها هذه المقامات والطبوع قد استمدت من مبدأ تأليفي يعود الى اصل سامي قديم جدا (رغم نسبته الى العالم الاغريقي فيثاغروس) وهو مستخرج من تسلسل تآلف الخامسات ويعتمد على النظام السباعي او الخماسي او بمزج الاثنين معا وهي تبرز عمليا في شكل عقود ثلاثية او رباعية او خماسية من النوع المقامي او المتقارب او الشرقي بثلاثيته او ثنائيته الخاصة (3/4 او 1/4 من البعد تقريبا) ويكون الربط بين هذه العقود عن طريق الاتصال في بعضها وعن طريق الانفصال في البعض الآخر وعن طريق التداخل احيانا.

وهذا السلم الذي يعتبره العلماء افضل سلم لحني، ليس له اي علاقة بالسلم المعدل الغربي الذي يعتمد على تجزئة الديوان الى اثنتي عشرة ربعا متساوية او بالسلم الذي يطالب به بعض النظريين المعاصرين من العرب والذي يدعو الى تجزئة الديوان الى اربعة وعشرين ربعا متساوية، وكلاهما يعود الى قياسات حسابية مصطنعة يهدف من ورائها تثبيت الكتابة التوافقية / الهارمونية.

ـ استعمال اللحن المنفرد (الهوموفونية) مع امكانيات اثراء عديدة ومتنوعة عند الأداء الصوتي والآلي بتدخل طرق مختلفة من تعدد الاصوات والايقاعات (يوليفونية ويوليرتمية) في تناسق وانسجام محكمين.

ـ اما العنصر الايقاعي فهو لا يقل اهمية اذ انه يبرز في الموسيقى العربية بطرق وامكانيات فائقة التنوع والثراء كل ذلك في تسلسل دوري قوامه النبرات المميزة داخل اطار زمني يحدده عدد معين من الوحدات الزمنية

منها الساكنة ومنها المتحركة بمختلف مستويات القوة والضعف (اصطلح عليها موسيقيا : دم/تاك)

كما توجد مميزات اخرى تخص طرق الآداء الآلي والصوتي والارتجال والتلوين ... وغير ذلك من العناصر المكونة لهوية هذا التراث الزاخر.

غير انه في ما يتعلق بالمدرسة العربية، نلاحظ بان حدود هذا الاتساع الجغرافي يرتبط اصلا بمدى انتشار التأثير اللغوي ... ذلك لأن الامر يتعلق بالتراث الموسيقي المتداول عزفا وغناءا وسماعا وتذوقا لدى الانسان العربي داخل الوطن وخارجه وذلك بصرف النظر عن انتمائه العرقي او الديني او مكان اقامته.

اما موسيقيا فان هذا التراث يتفرّع الى :

1) **المنطقة المغربية** (المغرب الاقصى، الجزائر، تونس وليبيا).
2) **المنطقة المصرية ـــ** الشامية (مصر، فلسطين، الاردن، لبنان و سوريا).
3) **المنطقة الخليجية** (العراق، العربية السعودية، البحرين، الامارات العربية المتحدة، الكويت، قطر، عمان، اليمن الجنوبي واليمن الشمالي ...)

بالاضافة الى منطقة رابعة يمكن نعتها بالعربية الافريقية (السودان وموريطانيا مع الصومال وجيبوتي).

بالرغم من هذا التنوع، فان الموسيقى العربية تشكل تراثا فنيا زاخرا تتجلى مميزاته بوضوح في نقطتين اساسيتين، تكشف الاولى عن وحدة شاملة تتخطى الحدود القومية، تبلورت عناصرها وتطورت داخل اطار الرصيد الكلاسيكي مستمدة طابعها المميّز من الروح الاسلامية واللغة العربية.

والثانية تفصح عن خاصيات محلية واكبت هذا التطور التاريخي والانتشار الجغرافي مساهمة باستمرار في تطعيم واثراء هذا الطابع العربي الاسلامي مبرزة ملامحه في الرصيد الشعبي بحلل زاهية تتنوع خصوصياتها بتنوع الخصوصيات الاجتماعية والعرقية والجغرافية والتاريخية التي يتشكل منها هذا العالم العربي الاسلامي المترامي الاطراف. وهنا لا بد من الاشارة الى الدور الهام الذي لعبته اهالي الشمال الافريقي لا في اشعاع وانتشار هذا التراث الموسيقي العربي الاسلامي فحسب، بل وكذلك في اعطائه خصوصيات ميزته على بقية المدارس العربية الاخرى ... لقد ساهم سكان هذه الربوع مساهمة فعالة في اثراء الحضارة العربية الاسلامية وذلك بفضل نمو وازدهار العديد من الحضارات اتسعت شهرة البعض منها لتشمل احيانا كامل منطقة المغرب

والاندلس معا ... وتقاسمت اجزاء هذه المنطقة مصيرا واحدا تارة واختلف هذا المصير طورا وهو ما مهد السبيل لاحداث واشعاع عدد من المراكز الثقافية[8] كانت حافلة بالحركة والنشاط في شتى المجالات وفي الموسيقى بوجه خاص، فكان لها دور اساسي في انشاء المدرسة الاندلسية واثرائها فيما بعد قبل ان تحتضن ابداعات هذه المدرسة وتتفاعل معها في تثاقف وتكامل ثري ومنعش.

II — التراث الموسيقي العربي بالمغرب والاندلس ومدى اسهام افريقية في ارسائه وازدهاره :

فعلا، لقد استقرت وتطورت الموسيقى العربية في هذه المراكز قبل ان تنتقل الى الاندلس وتبناها الاهالي شيئا فشيئا وسايرت الاسلام واللغة العربية خطوة خطوة وانتشرت بانتشارهما في الربوع المغربية ... ومن اهم هذه المراكز القيروان التي كان لها في هذا المجال دور حاسم، فقد احدث اسم هذه المدينة منذ تأسيسها من قبل عقبة بن نافع سنة 670 م، رنّة عظيمة في العالم الاسلامي من اقصى المغرب الى مصر والشام والحجاز والعراق ... لذلك هرع الناس اليها متسابقين من كل حدب وصوب، فجاءها المحدثون والفقهاء، والكتاب، والادباء والشعراء والمغنون والمسيقيون وغيرهم من البنائين والنجارين والنحاتين ... وكلهم يبني قصورا من الامال على ترويج علمه وفنه [9]. ومما يؤسف له قلة الوثائق المكتوبة التي وصلتنا في الميدان الموسيقي وذلك ليس لانعدامها بل لان معظمها قد اتلف واندثر اثر الحوادث والقلاقل والحروب والتخريبات العديدة التي تناوبت على هذه الديار ... وجلّ المدونات الموسيقية المغربية التي بين ايدينا وصلتنا عن طريق النقل الشفاهي او في صورة سفائن وكناشات غالبا ما تقتصر على دواوين شعرية جمعت فيها نصوص صنائع النوبات او غيرها من التراث الغنائي المتداول ومن هذه المجموعة الصغيرة لم يكن حظ الدراسات النظرية والتقنية الصرفة إلا يسيرًا ... وهي على قلتها لا تزال في شكل مخطوطات مودعة في رفوف المكتبات العامة والخاصة يصعب، بل يستحيل غالبا الوصول اليها والتعرف على مضمونها[10].

دور تونس في إرساء التراث الموسيقي المغربي الأندلسي

8) انظر الكعاك : مراكز الثقافة، القاهرة 1958

9) انظر في هذا الموضوع، الدباغ، معالم الايمان، I، ص 6 وما بعدها ، الواقدي، فتوح افريقيا (جزآن — تونس 1966) صفحات مختلفة، الصادق الرزقي : الاغاني التونسية، ص 41، حسن حسني عبد الوهاب : ورقات، I، ص 43 وما بعدها.

10) لقد سبق ان قدمنا كشفا عن هذه المصادر واستعرضنا أهم ما تضمنته من معطيات تخص التراث الموسيقي المغربي، انظر محمود قطاط : الموسيقى الكلاسيكية ... (باريس 1980)، ص 100 — 104 وص 180 — 186، نظرية الايقاع الموسيقي عند العرب (الحياة الثقافية عدد 22 —23، تونس 1982) ص 90 — 107، من المخطوطات الموسيقية (الفكر عدد 6 مارس 1986 وعدد 7 افريل 1986) ص 40 — 48 وص 114 —120

وبالرغم من ندرة المصادر ومن محاولات الطمس المختلفة ظهرت دراسات[11] لا تخلو من أهمية، استطاعت بفضل البحث والتحليل والمقارنة الموضوعية ان ترفع الستار عن جوانب شتى لهذا التراث المشترك لكامل بلدان المغرب العربي الكبير وتبرهن عمّا كان للبلاد التونسية من مساهمة فعالة في تطعيم واثراء ونشر هذا التراث الزاخر، فالوضع الجغرافي والاحداث التاريخية جعلت من التراب التونسي ملتقى للحضارات وعرضة لتأثيرات عدة ... فالى جانب السكان اللوبين الاصليين جاء الفينيقيون في القرن الثاني عشر قبل الميلاد واسسوا مراكزهم على السواحل اهمها قرطاج (ملكة البحر الابيض المتوسط). ثم الرومانيون (146 ق.م ــ 430 م) ثم الونداليون (439 ــ 534 م) والبيزانطيون (534 ــ 642) الى ان جاء الفتح الاسلامي المبارك ابتداء من سنة 648 وغمر البلاد فتحولت اوضاع السكان الاصليين الى اوضاع عربية اسلامية (في القلب واليد واللسان والدم والتاريخ والثقافة) وامتدّ التعريب في البلاد ورسخ في البيئات اللوبية [12] وتم تعريب البلاد التونسية (لغة واخلاقا وفنا في مدى ثلاثة اجيال أو اربعة لوجود مدينة القيروان في القلب منه، بخلاف ما كان من البلاد في اطراف المغرب فقد تسرب اليه التعريب على بطء بحسب الظروف والاحداث السياسية)[13] ... لذلك فانه وان كان من العسير على الباحث اكتشاف اصول الموسيقى الامازيغية (البربرية) في تونس غير ان البحث والتنقيب والمقارنة اثبتت مدى استعداد الافريقيين الفطري للموسيقى فما انفكوا مقبلين عليها، متابعين لتطوراتها، سواء قبل الفتح الاسلامي او بعده فهي ضرورة ولازمة من لوازمهم النفسانية ... فالموسيقى التونسية التي نبعت في عهد سحيق من الموسيقى اللوبية على عهد الحضارة القفصية واتسمت باسم الموسيقى (الامازيغية البربرية) فيما بعد التي احتكت بموسيقى كريت والهكسوس وتأثرت بالموسيقى الفينيقية التي انجذبت من كنعان وسومر وبابل واشور ومصر والكلدان وعرفت موسيقى البلاد باسم الموسيقى القرطاجنية و لم تلبث ان دخلت عليها الموسيقى الرومانية مع الموسيقى اليونانية التي فرضت ادابها وفنونها، و (لقد ارتقى سكان هذا القطر الامازغيون الى درجة سامية في الموسيقى والتشخيص وشاركوا مستعمريهم في انغامهم والحانهم و (يوبا الثاني)) (المتوفي سنة 22 بعد المسيح) ذلك الامير الامزيغي الشهير نصير الاداب والفنون بشرشير اعظم شاهد

---

11) للتعرف على هذه الدراسات انظر المرجع السالف

12) تعطي الاحصائيات الاخيرة نسبة % 1 ناطقين باللهجة البربرية من مجموع السكان بالنسبة لتونس % 29 بالجزائر، % 23 بليبيا، و% 42 بالمغرب الاقصى.

13) انظر حسن حسني عبد الوهاب، ورقات ...، II، ص 172، سعيد العريان وآخرون : شمال افريقيا، ص 11

على ذلك، فانه ألف كتابا في (فن التشخيص والموسيقى)[14] ... وبعد مؤلف القديس اغوستين (354 ــ 430 م) وجد مؤلف هام في الموسيقى كتبه الافريقي مارسيا نوس كبيلا / Capella Martianus (القرن الرابع / الخامس بعد المسيح)[15] وقد تعرض فيه الى قدرة هذا الفن على خلق المعجزات وعلى مدى تأثيره العميق اخلاقيا وفيزيولوجيا على المخلوقات وبصورة خاصة على الانسان وذلك بفضل انغام سلمه الملوّن الجزء الى ثمانية عشر درجة وايقاعاته وتلويناته ومركباته المختلفة والمتنوعة ... ثم جاء نصر الله والفتح ... فخرجت البلاد من ظلمات الجهالة الى نور الوحدانية، وانتشرت لغة اللسان المبين وذاعت الآداب والفنون العربية، وشاعت الاصوات المدنية والمكية والدمشقية ثم البغدادية وترنمت بها اهالي الشمال الافريقي وطوعتها الى طبيعة نغماتها وايقاعاتها المحلية ... مما اوجد نظاما موسيقيا متكاملا انتشر وازدهر في كامل البلاد المغربية والاندلسية ولا غرابة اذا ما لاحت لنا الانغام والايقاعات وغير ذلك من العناصر المكوّنة لموسيقى الشمال الافريقي وكأنها نموذج موحّد، له خصوصيات ومميّزات ينفرد بها حتى على موسيقى المشرق العربي التي تتحد معها في الانتماء الى نفس الاسرة الموسيقية المعروفة (بالاسرة المقامية) والتي سبق ان بيّنا الاسس التي تعتمد عليها. وكما يذكر المرحوم الصادق الرزقي[16] (فهي في هذه الحالة لا شرقية ولا غربية بل افريقية يرجع بها الباحث الى اصول قديمة العهد، منها الامزيغي الحاد الرنين، الطويل الصوت الذي يلوح في نغمات امازيغ ورغمه والدويرات وبعض الاغاني الجربية، ومنها الحاد الجافي، المتماثل النبرات العاري عن الرنين الشرقي، المتمثل في نغم اغاني اقصى الجريد الذي يلوح منه انه بقية مما تركه لنا التاريخ الروماني عبرة منشودة في نغمهم ومنها المتقاطع الكثير الاوزان والضروب، الماثلة اعاريضه في التأوهات والرنين والطوالع المرتفعة الذي يحكى لنا استعماله انغام العرب الفاتحين كما في بعض نغم اهل قرى الساحل وبعض بادية اواسط افريقية (المقصود هنا ضفتي وادي مجردة وبالاخص جهة بلدتي سوق الاربعاء وسوق الخميس) ... ومنها ما يمثّل التفريعات المحدثة بعد، المتعددة المآخذ المتنوعة النغم والتمّوجات، وهو ما يظهر من اعاريض ونغم سكان الحواضر بهذا القطر ففيها معرض النغم الاولى المختلط بشيء وافر من النغم السودانية والاندلسية والشرقية والتركية وحتى الاسبانية واليونانية والمغربية ...)

دور تونس في إرساء التراث الموسيقي المغربي ـ الأندلسي

14) انظر الصادق الرزقي : الاغاني التونسية، س 181 ــ 192، حسن حسني عبد الوهاب : خلاصة تاريخ تونس، ص 28، محمد الحبيب : التراث الفني العربي وطرق عرضه (تونس 1978) ص 17 ــ 18 الانتاج الموسيقي العربي قديما وحديثا (تونس 1984) ص 62 ــ63

15) فهو الجزء التاسع من موسوعة هامة، وقد كان له تأثير كبير بأوروبا خلال القرون الوسطى

16) الاغاني التونسية، ص 191 ــ 192

وقد يلوح للباحث في اسفار التاريخ ان لافريقيا حظا عظيما في الفنون الجميلة وخصوصا الموسيقى والاغاني ... الامر الذي مكنها من ان تساهم مساهمة فعالة في ارساء وازدهار دعائم هذا الرصيد المشترك لموسيقى افريقيا الشمالية ... وتزيد هذه المساهمة وضوحا بعد الفتح الاسلامي حيث لم (يمر نصف قرن على تأسيس القيروان حتى اصبحت ام القرى المغربية، تنبعث منها اشعة الايمان والعرفان، وصارت العاصمة الافريقية التي تنتهي اليها المسالك، وتفترق منها الطرقات الى المشرق والمغرب) ففتحت بذلك عصرا جديدا للبلاد، (عفت به من عهد قرطاجنة الرومانية، اذ ورثت ملكها العتيد، وخلفتها في العظمة وبعد الصيت)[17] ... وسارت افريقية في سبيل التعريب ونشر الاسلام بخطوات عملاقة حاملة المشعل الى الاندلس وصقلية وسواحل الاطلس وتخوم الصحراء، جامعة بين علم واداب وفنون المشرق الاسلامي والمغرب الاسلامي.

وتفيد المصادر[18] ان الموسيقى المألوفة عند اهل القيروان ابتداء من القرن الثامن الميلادي، لم تكن تختلف كثيرا عن موسيقى بغداد، اذ كانوا يستعملون في سهراتهم العود والرباب والطنبور والبربط وغيرها من آلات الطرب فيضفون في مجالسهم كثيرا من الانس والبهجة ...

لقد عجت قصور القيروان ورقادة وصبرة وجلولا بالجواري والفنانين، ونالت الموسيقى في بيوت الامراء والاعيان حظوة كبيرة قبل ان تنتشر في أحياء القيروان بالرغم من محافظة شيوخ هذه المدينة وقاطنيها على التقاليد الدينية، ولم يأت القرن الثالث للهجرة / التاسع الميلادي، حتى وجد فيها حي خاص للملاهي والطرب (ربض البقرية) وربط سمي بربط النبابذة كان ملتقى لجميع المغنين والعازفين من امثال قاسم الجوعي وابو شرف وغيرهما[19] ... واكتظت الستارات بالجواري المختارات وفتحت دكاكين لصنع آلات الطرب وراجت تجارتها ... هذا الى جانب انتشار القوالين الذين كانوا يغنون على الطريقة الصوفية وكان لهم من حسن الصوت ما يأخذ بألباب اكثر رجال الدين وقارا ... كما ان الغناء على طريقة النوبة كان ولا شك مألوفا في ذلك العصر.

وقد بلغ الفن الموسيقي قمة ازدهاره في رقادة العاصمة الجديدة للاغالبة وذلك اثر تأسيس بيت الحكمة من قبل زيادة الله وخاصة بفضل عبقرية المطرب مؤنس

---

17) حسن حسني عبد الوهاب : ورقات ...، I، ص 52

18) الدباغ : معالم الايمان، I، ص 205، التيفاشي : متعة الاسماع في علم السماع (مخطوط)؛ ورقات ...، I،ص 476

19) المرجع السابق، ابو العرب : طبقات علماء افريقيا وتونس، ص 115

دور تونس في إرساء التراث الموسيقي المغربي الأندلسي

البغدادي (توفي سنة 926) الذي عاش في العصرين الأغلبي والفاطمي وباشر تعليم الموسيقى في قصور العباسيّة والقيروان ورقادة ثم المهدية اكثر من ثلث قرن ولحن الاصوات الحسان وتخرجت عليه الاجيال فكان له اثر قوي في نشر الطريقة المشرقية في الغناء والتوقيع [20] ... وعند مجيء زرياب (789 — 857) في بداية القرن التاسع الميلادي، كانت عاصمة الاغالبة تتمتع بشهرة واسعة ولم تكن قصور العباسيّة دون قصور العباسيين فخامة وابهة ... وانقسمت المدينة الى قسمين : حيّ العبّاد والزهاد وحي اللهو والسلوان وقد اصبح يعرف هذا الاخير بالحي الزريابي وهو ما يدل على اهمية المدة التي قضاها زرياب بالقيروان والشهرة التي كان يتمتّع بها في الاوساط الفنية[21]. وقد صادف قدومه حلول مبعوث للحكم مكلّف بجلب موسيقيين ومغنيين الى قرطبة عاصمة الامويين بالاندلس وهذا دليل قاطع على الدور الهام الذي لعبته افريقية في نشر المعارف الموسيقية بين الاندلسيين قبل احتضانها لهم فيما بعد[22] وهو ما يمكن استنتاجه من هذه الفقرة للتيفاشي القفصي : (ان اهل الاندلس في القديم كان غناؤهم اما بطريقة النصارى، واما بطريقة حداة العرب ولم يكن عندهم قانون يعتمدون عليه الى أن تأسَّست الدولة الاموية وكانت مدة الحكم الربضي فوفد عليه من افريقية من يحسن غناء التلاحين المدنية، فأخذ الناس عنهم الى ان وفد الامام المقدم في هذا الشأن علي بن نافع الملقب (بزرياب) غلام اسحاق الموصلي ...)[23]. وفي نفس المرحلة اي بداية القرن التاسع الميلادي اتجهت وفود من القيروانيين قاصدين فاس عاصمة الادارسة بالمغرب الاقصى : (وكانوا ثلاثمائة اهل بيت ... اقاموا في العدوة اليسرى وعمروها حتى عرفت بعدوة القرويين)[24] ...

---

20) ورقات ...، II، ص 184، المالكي : رياض النفوس، I، ص 370، الدباغ : معالم الايمان ...، II، ص 118

21) هذا ما يجعلنا نؤكد على اهمية المدة التي قضاها زرياب بالعاصمة الاغلبية وعلى الشعبية التي كان يحظى بها بين الاهالي ... والجدير بالملاحظة ان الباحثين لم يعتنوا بهذا الموضوع ولا بالنتائج التي اسفرت عنها مقابلاته وتعاملاته البناءة مع الموسيقيين بالقيروان، وكذلك تفاعله مع الموسيقى المحلية ... وهي في اعتقادنا امور ذات اهمية كبرى خاصة اذا ما اعتبرنا التوجهات الجديدة المبدعة التي عرفتها المدرسة الزريابية بالاندلس انظر محمود قطاط : الموسيقى الكلاسيكية ... (باريس 1980) ص 105 وما بعدها.

22) ورقات ...، II، ص 224 — 225، محمد الحبيب (المرجع المذكور اعلاه)، ص 18 — 19 وص 63 — 64

23) (متعة الاسماع في علم السماع) /الباب الحادي عشر (مخطوط) ... كان استقرار زرياب بقرطبة بعد التكوين الذي اكتسبه ببغداد على يدى استاذه اسحاق الموصلي، ثم التجربة الهامة التي خاضها في القيروان عاصمة الاغالبة (حيث مكث حوالي العشر سنوات) بمثابة منعرج حاسم لتوجهات الفن الموسيقي بالاندلس ورسوخ لطرائق المدرسة العربية القديمة (العودية) التي استعادت على يده مجدها وسالف اشراقها ...

24) (واما الاندلسيون وكانوا جما غفيرا يقال اربعة الاف اهل بيت نزلوا بالعدوة اليمنى وعمروها حتى اصبحت تسمى عدوة الأندلس)، انظر استقصاء، I ص 73، جان برينيوس وآخرون : تاريخ المغرب الأقصى (باريس — دار البيضاء 1967)، ص 59 وما بعدها.

ومن اخبار المؤرخين ان المغرب ظلّ متأثرا بموسيقى القيروان ومرتبطا بها الى ايام المرابطين[25] ... ومن المعلوم انه بعد انقضاء دولة الاغالبة انتقل عدد كبير من الموسيقيين والشعراء الى الاندلس خاصة في عهد عبد الرحمان الناصر وابنه الحكم الثاني، نذكر من بينهم : ابو القاسم الذي لقي حظوة كبيرة لدى الحكم، وحسنون الدباغ صاحب اللحن المعروف بالحسنوني، وكذلك ابن مرزوق ...

وجاء الفاطميون فاجتهدوا في اثراء التراث الذي تركه اسلافهم وكان انحيازهم للشيعة سبيلا الى استنباط فنون على غاية من الروعة تشهد بوضوح على انبعاث وازدهار سائر الفنون الجميلة من بناء ونحت وتصوير وموسيقى ورقص وتكاثر عدد المطربين و المطربات كقضيب وسلاف وخمرة ونشوى وغيرهن ... كما نبغ خلال هذه الحقبة اعلام في الصناعة والفنون على اختلاف مناهجها فرفعوا من شأن البلاد وجعلوها في مقدمة الاقطار المشار اليها بالبنان، ومن بين هؤلاء : احمد بن الجزار القيرواني (توفي سنة 980 م) الذي جاء في مصنفه (طب المشائخ) (مخطوط) : (وقد صح عندي ان (الموسيقى) و (الرياضة) ملائمان ومربيان للطبيعة، والذي يمكنه استعمال هاتين الصناعتين استعمالاً جيّدا، فإنّه يورث بدنه ادبا، ونفسه حسنا وسلامة)[26] ... وتواصل هذا العهد الزاهر تحت حكم بني زيرى في المنصورة حيث دونت اخبار الموسيقى في هذا العصر وكثرت التلاحين الافريقية والاصوات المتقنة الصنعة والمجوّدون، ولمعت اسماء عديدة من ابرزها : الحاجب عبد الوهاب (توفي سنة 997 م) المطرب والموسيقي الكبير، واولاده وابناء اخيه، وابراهيم الرقيق (توفي سنة 1026 م) صاحب كتاب (قطب السرور) وكتاب (الاغاني) (مفقود)، وكذلك ابراهيم الحصري (توفي سنة 1022 م) الذي ألف كتابا جمع فيه قصائد كثيرة تتناسب مع الغناء (مفقود)، ومحمد بن عطية، وبشارة وواصل وعنيد، وكان الخليفة المعز ابن باديس مغنيا يحذق الضرب على العود والرباب.

وكما يشير المرحوم حسن حسني عبد الوهاب [27] لقد (تكاثر عدد المغنين والمغنيات بافريقية في القرن الخامس (الحادي عشر الميلادي) قبل الزحفة الهلالية

(25) من الاسباب التي جعلت المغرب يتخلى عن المدرسة القيروانية (وصول اكبر فنان الى المغرب وعالم به هو الفيلسوف ابو بكر ابن باجة (متوفي سنة 1138 م) سيد الملحنين واليه تنسب الالحان التي بقى عليها الاعتماد بعد زرياب ولقد طغت مدرسة ابن باجة مدرسة زرياب كما طغت هذه المدرسة على مدرسة القيروان، انظر ابن جلون : في التراث الفني العربي وطرق عرضه (تونس 1978) ص 31

26) ورقات ...، I، ص 306 — 322

27) ورقات ...، II، ص 224 — 225، الذخيرة لابن بسام، II، ص 351

دور تونس في إرساء التراث الموسيقي المغربي ـ الأندلسي

لدرجة ان كثيرا منهم كان يفارق أوطانه ويروم البلاد البعيدة ليعيش فيها بفنه ويطلب منها الرزق، فترى منهم من يقصد المشرق كمصر والشام والعراق، وبعضهم يؤم الاندلس لتشابه الاوضاع المغربية في القطرين وما كان يجمع بين بلدان الغرب الاسلامي في ذلك العهد من وشائج وخصائص وروابط ومن بين هؤلاء الراحلين : عتيق المغني الذي رحل من المهدية الى غرناطة حيث لقي نجاحا باهرا ... وهذا امر طبيعي (اذ طالما اقتبست الاندلس من افريقية أوضاعا من الأدب وأصنافا من الفن) بعد ان استعارت منها طرائق الغناء العربي في اول عهدها الاسلامي. ويفيد التيفاشي القفصي[28] نقلا عن ابن سعيد : (من ان مشاهير الملحنين الاندلسيين كثيرا ما كانوا يتخيرون من اشعار ادباء افريقية مقطوعات من اقوالهم يصوغون عليها تلاحين مناسبة) ... هذا علاوة على العدد الهائل من الشعراء والفنانين والادباء الذين غادروا البلاد اثر زحف بني هلال وبني سليم على افريقيا (1048 م) متجهين الى جزيرة صقلية والمغربين الاوسط والاقصى والاندلس وكذلك اقطار المشرق ... ولم يبق الا عدد قليل التحق بامارة المهدية في رعاية اواخر الامراء الصنهاجيين وكذلك بتونس حيث استقلت اسرة بني خراسان.

وقد استقبلت المهدية ابا الصلت امية بن عبد العزيز الداني (1067 ـ 1134 م) وقد وفد عليها حينما بلغ الثلاثين فأكرمه الامير يحي ابن تميم ابن المعز بن باديس وكان من اهل الادب ووفده الى مصر سفيرا ... لكن شاءت الظروف ان يودع أبو الصلت السجن وان يبقى رهن الاعتقال عشرين سنة قضاها ـ لحسن حظّه ـ في خزينة الكتب، فسخر كل وقته للمطالعة ولتوسيع دائرة معارفه وخاصة في الفلسفة والطب والموسيقى ... وبعد إطلاق سراحه عاد الى المهدية حيث تضلع في الادب والعلوم الطبية والرياضية والموسيقى وكان فيها متفوقا وكان في الضرب على العود لا يجاري، ويقول ابن سعيد : (كان يكنى بالاديب الحكيم، وهو الذي لحن الاغاني الافريقية واليه تنسب الى الآن)[29].

ما من شك ان دور ابي الصلت في المجال الموسيقي كان على غاية من الاهمية ...

---

28) (متعة الاسماع في علم السماع)

29) ورد ذكره في مؤلفات عديدة وقد اشار اليها ابن خلكان (توفي سنة 1982) والعمدة (ت، 1285) ... وقد الف ابو الصلت عدة كتب في الطب والفلك والموسيقى وغيرها ... وقد فقد معظمها انظر ورقات ... II، ص 227 ـ 330، محمد المرزوقي : ديوان الحكيم ... المقدمة ص 5 ـ 44، طبقات الاطباء لابن ابي اصيبعة، II 52 و 62، نفح الطيب ... I، ص 372 ... واما رسالته المشهورة في الموسيقى فانها لم تصل الينا الا من خلال ترجمة رديئة الى العبرية (المكتبة الوطنية بباريس، مخطوط عدد 1037)

لقد بقيت طريقته معتمدة حتى بعد مماته بفترة طويلة كما يشهد بذلك على ابن سعيد الذي عاش في القرن الثالث عشر اي في أوج ازدهار الحفصيين ولم يبق لنا لسوء الحظ، معلومات ثابتة عن هذه الطريقة وحتى رسالته في الموسيقى، حسب النسخة الرديئة التي وصلتنا بالعبرية تبدو وكانها مجرد تلخيص موجز لكتاب (الموسيقى الكبير) للفارابي (ت. 950 م)[30] ومهما يكن من امر فان لابي الصلت الفضل في اثراء الموسيقى باضافات اندلسية ومشرقية ... وتخبرنا المراجع ان ابنه عبد العزيز (ت1152 م) اجتهد في نشر طريقة ابيه في بجاية.

كانت فترة الموحدين رغم قصرها (1147 — 1269 م) : ذات حضارة حقيقية لا احد يشك في طرافتها وعظمتها، توطدت خلالها اركان الوحدة السياسية بالمغرب والاندلس ... وكان حظ البلاد من الازدهار والتمدن كبيرا ... لكن سرعان ما انفصم حبل الوحدة من جديد ولم ينته القرن الثالث عشر حتى انقسمت البلاد من جديد الى ممالك حاولت ان تتعايش دون صعوبة حتى القرن السادس عشر، من بينها مملكة الحفصيين التي امتد سلطانها من بجاية غربا حتى ضفاف البحر الابيض المتوسط وافريقيا وطرابلس شرقا .. ونالت تونس خلال هذه الفترة، سمعة فائقة وخاصة في عهد الامير الحفصي أبو يوسف (1229 — 1249 م) الذي نشر سلطانه من طرابلس الى الجزائر (سنة 1235 م) ووادي الشليف. كما وجد الادباء والشعراء والموسيقيون حظوة كبيرة في حضرة المستنصر (1249 — 1277 م)، وقد دانت له مملكة تلمسان ومملكة فاس وأوفد الشعراء الى جل الدولة الواقعة غربي البحر الابيض المتوسط وحتى الى النرويج (1262 م) ... وفي حدود هذا العصر عرف الانشاد الجماعي في الدمن والزوايا والاربطة وشاعت الموسيقى الصوفية كما شاع تجويد القرآن الكريم بمختلف القراءات المشهورة والنغم والمدائح النبوية والابتهالات والاذكار ... واشتد الاقبال عليها خاصة في العصر الحفصي، حافظ الحفصيون (1228 — 1574 م) علي حضارة لم يضيفوا اليها طريفا يذكر... ورغم ذلك قاموا بعمل جدير بالاعتبار[31] لقد نقل لنا التيفاشي القفصي (ت 1253 م)[32] معلومات قيمة عن الحركة الموسيقية في عهد الحفصيين وهي تفصح عن مدى اختلاط

30) انظر محمود قطاط : الموسيقى الكلاسيكية بالمغرب العربي الكبير، ص 181، من المخطوطات الموسيقية الفكر عدد 6 مارس 1986، ص 41 — 42

31) بشارل اندرى جوليان : تاريخ افريقيا الشمالية، II، ص 135 وما بعدها

32) (متعة الاسماع في علم السماع) (الباب العاشر والباب الحادي عشر خاصة) ورقات ...، II، ص 230 — 233، قطاط (مرجع 30)

حضارتي تونس والاندلس وامتزاج اوضاع البلدين حتى ان لهجتيهما صارتا متقاربتين جدّا لكثرة نزوح الافراد من الطرفين وانتصابهم في القطرين ... يقول التيفاشي : (اما طرق الناس في الغناء وفي عصرنا هذا فهي مختلفة : اما اهل الاندلس فطريقتهم في الغناء الطريقة القديمة واشعارهم التي يغنون فيها هي اشعار العرب القديمة المذكورة في كتاب الاغاني الكبير للاصفهاني بنفسها) ... ويضيف : (فاما اهل افريقية فان طريقتهم في الغناء مولدة بين طريقتي اهل المغرب والمشرق، فهي اخفّ من طريقة اهل الاندلس واكثر نغما من طريقه اهل المشرق، وكذلك اشعارهم التي يتغنون بها هي اشعار المولّدين ...)

وبعد ذكر بعض الاشعار المتداولة في اغاني سائر هذه الاقاليم يقدم المؤلف نموذجين يدلان بوضوح على مدى القيمة الفنية التي وصل اليها الاداء في ذلك العصر، فهو يقول : (لقد حضرت بافريقيا ـــ اوائل القرن السابع ـــ الى مطرب اندلسي فغنى في شعر ابي تمام (ت 842/846 م) الذي اوله :

منفرد بالحسن خلو منا الهوى   عليم باسباب القطيعة والعتب

فعددت له في هذا البيت اربعة وسبعين هزة ... كما حضرت جارية مغنية في مجلس عظيم من عظماء تونس، تغني في هذا الشعر :

تشكي الكميت الجرى لما جهدته[33]

فمرّ عليها في غناء هذا البيت وحده مقدار ساعتين من الزمان). ودون ان ندخل هنا في التفاصيل التحليلية نقول بان هذا الوصف يدل على مستوى عال في مجال التقنية الصوتية وفن الارتجال وقدرة التصرف وهي امور تعتبر منا الأعمدة التي ترتكز عليها الموسيقى العربية خاصة والموسيقى الشرقية بصورة عامة ... ومثل هذا المستوى يعتبر خير شاهد على ما وصل اليه فن الموسيقى من تطور وازدهار خلال كل هذه المراحل من تاريخ البلاد التونسية ... وقد لعبت القيروان ـــ كما رأينا ـــ وغيرها من المراكز الافريقية دورا رئيسيا في ارساء واثراء واشعاع التراث الموسيقي العربي بالمغرب والاندلس.

III ـــ تاثيرات عرفتها الموسيقى التونسية

كما لا يفوتنا الاعتراف بان الرصيد الموسيقي للبلاد التونسية قد عرف بدوره

33) ومنه لحن لابن سريج (634 ـــ 726) في الثقيل الثاني، انظر كتاب الاغاني لابي الفرج الاصفهاني (XIX)

تأثيرات عدة قبل الاسلام وبعده ... فبعد الدور الريادي الذي قامت به المدرسة الموسيقية التونسية، تغيرت الاوضاع وانساقت هذه المدرسة تحت تأثيرات عميقة وذلك من جراء ما عرفته البلاد من احداث ومحن خاصة ابتداء من النصف الثاني من القرن الحادي عشر الميلادي نذكر منها على التوالي :

هجرات بني هلال وبني سليم للمغرب (حوالي سنة 1048 م). يقال ان هذه القبائل اتلفت الزراعة واتت على الاخضر واليابس الا ان تأثيرها في المجال الاجتماعي والديمغرافي واللغوي والادبي والفني وحتى في المجال السياسي كان له اهمية كبرى ... مما جعل ابن خلدون يرى ان (العرب لم يكن المغرب لهم في الايام السابقة بوطن وانما انتقل اليه في اواسط المائة الخامسة افاريق من بني هلال وسليم اختلطوا في الدول هناك فكانت اخبارهم من اخبارها[34].

ومن نتائج انتشار اولئك الاعراب وتغلبهم ــ خاصة على افريقية ــ عرّبت البلاد وذاب ــ او كاد ــ العنصر البربري الاصيل في العنصر العربي المتغلب فسادت لغتهم وانتشر شعرهم ولم يبق ــ بعد نحو قرن من استقرارهم بالبلاد ــ مكان للشعر الفصيح الا في الحواضر حيث توجد الثقافة ودواليب الحكومات ... وراج استعمال الزجل الهلالي في العصر الصنهاجي بالبلاد كما شاع الزجل الاندلسي والموشح الاندلسي في العصر الحفصي الا ان الزجل الاندلسي لم يقع عليه اقبال لتباين اللهجات بل اقتصر تأثيره على القوالب فقط حيث نسج التونسيون ازجالا على منواله دون التأثر بمعانيه واغراضه او حتى الفاظه باستثناء بعض المقطوعات التي وضعها شعراء الحواضر للغناء ... ونبغ جماعة من ابناء البلاد في نظم القصيد الزجلي (الذي يعتبر الحلقة التي تصل بين الشعر الفصيح وبين الشعر الشعبي الحديث)[35] ونسجوا ازجالا على منواله بلغتهم اليومية كتب لها الرواج بديله ... وفي المجال الموسيقي فان هذا التاثير يظهر بوضوح في الطابع البدوي الذي تميّزت به التقاليد الموسيقية المألوفة من طرابلس حتى منطقة قسنطينة مرورا بالبلاد التونسية و لم يقتصر الامر على الكلمات بل تعداه الى التراكيب اللحنية والايقاعية والى طرق الاداء وحتى السلم الموسيقي المستعمل. وتأسست في العديد من مدن هذه المنطقة نواد للفنانين عرفت ب« ديار الطابع » وظهر الزجل الحضري والموشح والزجل الهلالي المهذب

34) انظر تفاصيل اخبار هاتين القبيلتين في الاستقصاء، II، 145 ــ 158، والقرطاس، ص 54، وتاريخ ابن خلدون، VI، 12

35) انظر في هذا الموضوع، محمد المرزوقي : الادب الشعبي، ص 54 وما بعدها، عباس الجراري : الزجل في المغرب / القصيد، ص 85 وما بعدها

المعروف بالفوندو والغناء الزنداني و وتميّزت الاغاني بين المدائح الصوفية والاذكار وانشاد التهجد في الاسحار بالجوامع والزوايا وبين الغناء في الولائم والافراح للتطريب من نوع العوادة او الربوخ وغناء البوادي[36].

توافد افواج الاندلسيين في هجراتهم المتعددة والمنتظمة. خاصة منذ القرن الثاني عشر الميلادي اثر الهزائم المتوالية التي منيت بها الاندلس. حتى حملات الطرد الجماعي التي استهدف لها الموريسك والهرناشروس (حوالي سنة 1610 م))وقد كان تدفق اللاجئين على البلاد التونسية في منتهى الغزارة) ... وكان لهؤلاء تأثير عميق في المجال الديمغرافي والاجتماعي والفني والحرفي[37]. أما عن حقيقة الاضافات الموسيقية الاندلسية، فان الامر يتطلب وضع المسألة في اطارها التاريخي والجغرافي ... فالمعلوم ان هذا الفن ازدهر ببلاد المغرب وبصورة خاصة في افريقية، قبل ان ينتقل الى الاندلس وكانت طريقة مدرسة العوديين/العربية القديمة، بشتى عناصرها مألوفة في العواصم المغربية كما ألف الاهالي الغناء على طريقة النوبة ... واستطاعت الموسيقى ان تجد سبيلها الى الطبقات الشعبية في المغرب وفي الاندلس ــ خاصة من خلال الطرق والزوايا ــ بعد ان كانت وقفا على الارستقراطية والفئات الحاكمة وقد أشع الفن الموسيقي في الربوع المغربية والاندلسية في نفس الوقت وان كانت حظوظ تطوره بالمغرب اقل شأنا مما وصلت إليه بالاندلس ... وهذا الاشراق والاشعاع كان لهما ولا شك مردود طيب على اثراء التراث الموسيقي بالمغرب العربي، وهو امر واضح جلي في بعض القوالب الغنائية وخاصة الموشحات والازجال وبعض التراكيب اللحنية والايقاعية ... ولا بد لنا من التذكير بأوجه الشبه الكبيرة التي وجدت بين الممالك التي ترعرعت وازدهرت في المنطقة الممتدة بين طرابلس شرقا والاندلس غربا واسهمت كل منها في بناء حضارة الاسلام ... وان هذا التطابق في شتى المجالات والذي تشهد به وثائق كثيرة، يحملنا على تأكيد وجود نظام موسيقي متكامل البناء ... ثم جاء اللاجؤن الاندلسيون فأثروه وعزّزوه خاصة بعد النكسة التي عرفتها بلاد المغرب اثر الزحف الهلالي : (فرمّموا من النغم ما تهدّم)[38].

الاستيلاء التركي (ابتداء من القرن السادس عشر) : لقد اندمج الاتراك اندماجا كليا في البلاد التونسية الامر الذي كان له عميق الاثر في تطور الموسيقى المحلية التي عرفت من جديد الاتصال المباشر مع موسيقى المشرق وآلاتها ... وشاعت الحان

36) محمد الحبيب : في الانتاج الفني العربي قديما وحديثا، ص 64 ــ 65

37) الموسوعة الاسلامية : مادة الاندلس

38) الصادق الرزقي :الاغاني التونسية

قونيه وحلب وبغداد وما جمعته الاستانة من ممالكها المترامية ... ونلاحظ ملامح هذا التطعيم في القوالب الآلية والغنائية كالبشرف والشنبر وبعض الترانم وطريقة الغناء المعروفة بالشغل ... الخ كما وقع ادماج بعض المقامات والايقاعات وقد لحق هذا التأثير رصيد النوبات نفسه مثل الاضافات والتعديلات التي ادخلها الباي محمد الرشيد (توفي سنة 1759 م) على قالب النوبة التقليدي أو استنباط الوصلات والاشغال التي بدأت بالخصوص مع اعمال احمد الوافي (1850 — 1921 م) حيث وقع ادماج التراكيب الايقاعية واللحنية للرصيدين التونسي والمشرقي ... دون ان ننسى ان هذه الاضافات التركية قد جاءت كذلك عن طريق الموسيقى السلطانية المتمثلة في « طبال الباشا » وهي موسيقى عسكرية تتمثّل في اناشيد اليانشرية والبقطاشية كانت في البداية بواسطة الطاقم التقليدي المتركب من آلات تقليدية كالزرنة والطبل الكبير والنقرزان قبل ان تستبدل هذه الآلات بالآلات النحاسية الغربية ... وتجدر الاشارة هنا الى ان الاضافات التي ادخلت على الموسيقى المحلية في العهد التركي، لم تقتصر على عناصر الموسيقى المشرقية بل وكذلك الموسيقى الغربية والاتها التي احتد تغلغلها مع الاستعمار الفرنسي للبلاد.

انتشار النزعة الطرقية : تميّز الاسلام في منطقة المغرب العربي منذ القرن الخامس عشر الميلادي بخاصيتين : الاولى تتمثل في تبنّي المذهب السني المالكي والثانية تتعلق بتطور النزعة الصوفية الشعبية في الارياف قبل انتشارها شيئا فشيئا في شتّى نواحي افريقيا الشمالية ... مما تسبب في انبثاق وانتشار عدد كبير من الفرق الطرقية والاولياء والزوايا كان لها انعكاسات على حياة السكان العقائدية والاجتماعية ... وحتى السياسية. ودون ان ندخل في التفاصيل، نشير بأن لهذه الزوايا فضلا جليلا على الفن الموسيقي المغربي فهي لم تكتف بالحفاظ على التقاليد الصحيحة[39] بل انها اعطت للنشاط الموسيقي دفعا جديدا واثرته بالعديد من الابداعات الشعرية واللحنية والايقاعية ... ومن بين هاته الزوايا ما كانت — خلال المراحل المظلمة التي مرت بها البلاد — الملاذ الذي احتمت به التقاليد الموسيقية والمدرسة التي عملت على تلقين هذه التقاليد وعلى تكوين واخراج عدد كبير من المشائخ والاعلام كانت لهم مساهمة فعالة في الميدان وذلك على الصعيدين العملي والنظري.

IV — من خصائص المدرسة المغربية — الاندلسية

وللتأكيد على الاهمية البالغة التي تكتسبها المدرسة المغربية — الاندلسية في اطار

---

39) نذكر على سبيل المثال الطريقة القادرية بتونس التي يتكون رصيدها من ثلاث عشرة نوبة كاملة

التراث الموسيقي العربي ــ الاسلامي المشترك، نقدم حوصلة موجزة عن إهم النقاط الدالة على ذلك.

النوبة الغنائية[40] : وتدل المراجع الهامة على أنها كانت تختلف في كل من المشرق والمغرب والاندلس، يقول التيفاشي : (اما طريقة اهل المشرق في الغناء في هذا العصر فانها طريقة محدثة اخذوها عن العجم والفرس اهل العراق الاعلى ... والنوبة بالمشرق تتركب من :

القـول : وهو شعر بالعربي فيه عمل
والغـزل : وهو شعر بالعجمي من بحر القول
والتـرانا : وهو دوبيتي بالعربي من بحر القول
والفروداشت: مقطع وبيت واحد بالعربي من بحر القول

ومعنى قولنا في بحر القول اي من تلحينه وفي مجرى اصبعه فهذه عندهم نوبة واحدة كاملة الا انها تتصرف في كل واحدة من البردوات والاوزات المذكورة[41] وتفيد مصادر اخرى[42] بان القول عبارة عن نشيد، والغزل غناء على ايقاع ثقيل والترانا غناء على ايقاع متوسط السرعة والفروداشت غناء على ايقاع سريع ... ثم أضاف اليها ابن غيبي قطعة خامسة من اختراعه سماها المستزاد، وهذه الاقسام او الحركات الخمس منها الآلية والغنائية مع بيان قافيتها ونوعية ايقاعها وحتى افتتاحيتها الآلية المسماة (بيشرو) ... والمعلوم ان هذه النوبة الشرقية التي تفصح عن تسرب التأثير الفارسي والتركي الى النظام الموسيقي العربي، قد تركت في العصر العثماني وحل محلها الدور والقد والتوشيح ثم تطورت مع بروز الصيد المحلي ــ الى قالب الوصلة في المدرسة المصرية ــ الشامية والفاصل في تركيا والمقام في العراق والصوت في منطقة الخليج العربي ... كما يمكننا تتبع آثار هذه النوبة المشرقية القديمة في الشش مقام

دور تونس في إرساء التراث الموسيقي المغربي الأندلسي

40) ورد مصطلح النوبة لاول مرة في عهد الخليفة العباسي الثالث المهدي بن ابي جعفر المنصور (775 ــ 785)، للدلالة على تناوب الانشطة التي كانت تقدم امامه (يوم او نوبة المغنين، يوم / نوبة الشعراء الخ ...) وصارت النوبة مع ابنه الرشيد (786 ــ 809) تستعمل للدلالة على الحصة التي يظهر فيها امامه اصناف الموسيقيين بالتناوب ... ثم تطور هذا المفهوم ليفيد برنامج الحصة ذاتها كانت تحتوي على مجموعة من القطع الآلية والغنائية تتسلسل داخل اطار متحد في هيكله النغمي متنوع في ايقاعاته الشعرية والموسيقية ... وتفيد المراجع ــ كما سنرى ــ بان النوبة بهذا المفهوم، قد حافظت على تسميتها وعلى شكلها العام بالمغرب والاندلس بينما نراها بالمشرق الاسلامي قد دخلت عليها بعض التطورات والتغييرات في التسمية وفي الشكل وفي المضمون، انظر محمود قطاط : نظرية الايقاع الموسيقي عند العرب (الحياة الثقافية عدد 22 ــ 23، تونس 1982، ص 90 ــ 107)، الموسيقى الكلاسيكية ... ص 121 ــ 125 ص 186 وما بعدها

41) (متعة الاسماع في علم السماع) / الباب الحادي عشر والثاني عشر

42) انظر من بينها (مقاصد الالحان) لعبد القادر ابن غيبي المراغي (ت، 1434 م) و (رسالة في علم الموسيقى) لفتح الله الشوراني (كان حيا سنة 1475 م)، والمرجعان لا يزالا مخطوطين

الاوزبكي والطاجيكي والمُقام الاذربيدجاني والاويغورى بالاتحاد السوفياتي والرديف الايراني والافغاني ...

في حين ان نوبة الغناء بالمغرب والاندلس قد حافظت — كما اسلفنا — على الإطار الذي كانت عليه في النظام العربي القديم ... فهي في بلدان المغرب تقوم على : (نشيد واستهلال وعمل ومحرك وموشحة وزجل وجميعها تتصرف في كل بحر من بحور الاغاني العربية ...) اما قوانين الغناء الاندلسي : (ما هو في طريقة النشيد وهو المعروف عند اهل الاندلس بالاستهلال والعمل يبد أون بنغمات ثقيلة شيئا بعد شيء ثم يخرجون عنها (...) عندهم في مقطوعة واحدة تكون بيتا منها استهلالا وبيتا عملا وقد يكون ذلك في بيت واحد فيكون نصفه استهلالا ونصفه عملا فاذا فرغ العمل فالاجود عندئذ الدخول في المحركات المرقصات يغنون حينئذ الاشعار الخفيفة او الموشحات وهو الاجود عندهم وبعد الموشحات والازجال يليها الرقص عليه، هذه مرتبتهم في الغناء والرقص ..)[43] ويفيد نفس المصدر : (ان ابن باجة (توفي سنة 1138 م) الامام الاعظم قد هذب الاستهلال والعمل وجاء بعده ابن جودي وابن حمارة وغيرهما فزادوا ألحانه تهذيبا واخترعوا ألحانا اخرى مطربة وكان خاتمة هذه الصناعة : ابن حاسب المرسي فانه ادرك فيها علما وعملا ما لم يدركه أحد وله في الموسيقى كتاب في جملة اسفار وكل تلحين يسمع بالاندلس والمغرب فهو من صنعته)[44] ... ونلاحظ ان هذا الوصف للنوبة الاندلسية يفيد بان هذه الاخيرة قد تطورت على ما كانت عليه في ايام زرياب اذ يقول المقرى (1591 — 1632 م) : (واشتهر بالاندلس ان كل من افتتح الغناء فيبدأ بالنشيد وشدوه بأي نقر كان ويأتي اثره بالبسيط ويختم بالمحركات والاهزاج تبعا لمراسم زرياب)[45]

وهذا جدول مقارن لنوبة الغناء الكاملة في كل من المشرق والاندلس (حتى القرن الخامس عشر)

---

43) مخطوط (متعة الاسماع في علم السماع) للتيفاشي القفصي

44) نفس المرجع

45) المقري التلمساني : نفح الطيب ...III، ص 123

المشـــرق	المغـــرب	الاندلـــس في عهد زرياب	في عهد إبن باجة
القول الغزل الترانا الفروداشت المستزاد	النشيد الاستهلال العمل المحرك الموشحه—الزجل	نشيد بسيط محركات اهزاج	استهلال (نشيد) عمل عمل←—→استهلال محركات مرقصات اشعار خفيفة — موشحات، ازجال، رقص

وتفيد كل هذه المعطيات بان هذا القالب الغنائي ــ الآلي المتكامل يخضع رغم تنوعه من منطقة الى اخرى، الى نفس المقاييس تقريبا والتي يمكن تلخيصها كالآتي

قالب النوبة الكاملة				
القطع	اللحن	الايقاع الموسيقى	الايقاع الشعري	الاداء
عدد من القطع الآلية والغنائية تؤدي في تسلسل معيّن	وحدة المقام/ الطبع (او مقامات/ طبوع متقاربة)	تنوع الايقاع والحركة (من الحر المنساب ثم البطيء الموسع الى الخفيف السريع المرقص)	تنوع البحور تنوع القافية	كثرة الارتجال والترديدات

دور تونس في إرساء التراث الموسيقي المغربي الأندلسي

والجدير بالملاحظة ان بعض المصادر ومن بينها (متعة الاسماع في علم السماع)، تفيد بأن (العلم والعمل انقرضا معا في هذا الزمان (أي القرن الثالث عشر الميلادي السابع للهجرة) فلم يبق من ذلك الا صبابة عند اهل المغرب وأما اهل المشرق فقد درس اثر ذلك فيهم بالكلية والذي بقي منه في المغرب أيضا عمل لا علم معه ...). اننا لا نشاطر هذا الحكم وذلك لاسباب عديدة لا تسمح حدود هذا البحث الخوض فيها.

آلة العود والسلم الموسيقي : لقد طرأ على هذه الآلة الاساسية للموسيقى العربية تغييرات وتحسينات عدّة سواء في ما يتعلق بشكلها ووزنها او في نوعية الخشب الذي

يستعمل لصنع اجزائها والمادة التي تفتل منها اوتارها وكذلك المضراب الذي تجس به هذه الاوتار وكيفية الجس نفسها. وكان منصور زلزل (توفي سنة 791 م) وزرياب من ابرز من اهتم بهذه الاصلاحات بالنسبة للمدرسة العربية القديمة والتي تعرف بالمدرسة العودية وذلك لاعتمادها على آلة العود عمليا ونظريا ... والذي يهمنا هنا من هذه الاصلاحات هي الطريقة التي تسوى/تعدّل بها أوتار هذه الآلة، خاصة وان هذه الطريقة قد عرفت اتجاهين متباينين في كل من المدرسة المشرقية والمدرسة المغربية ــ الاندلسية ولا يزال هذا التباين قائما بين العود العربي بالمغرب العربي والعود الشرقي الذي حافظ الى يومنا هذا على طريقة تتالي الرابعات مع اضافات طفيفة لا تمس بالجوهر ... في حين بقيت الطريقة المغربية ــ الاندلسية مجهولة المصدر والزمان التي وجدت فيه، وبالانكباب على هذه المسألة الهامة توصلنا أخيرا الى بعض التوضيحات وذلك من خلال فقرتين، واحدة للتيفاشي واخرى للمقرى. يقول هذا الاخير في حديثه عن عود زرياب بان (البم حار يابس يقابل المثنى وهو حار رطب وعليه تسويته، والزيرحار يابس يقابل المثلث وهو حار رطب)(46).

ومن جانبه يقول التيفاشي في ذكره لابن حاسب (وفي تسوية العود مما نقله عن ابن باجة في الطبقات الاولى وذلك انهم حددوا به الطبقة في تسوية المثاني ثم يجعلون الزير مثل خنصر المثنى ويجعلون المثلث مثل سبابة الزير ويجعلون البم مثل الزير فهذا هو الترتيب عندهم في الوضع الاول ثم يقع الاختلاف بين التساوي بحسب اختلاف البم فاذا جعل البم مثل سبابة المثنى يسمون هذه التسوية المزموم واذا جعلوه مثل الزير سموها المطلق واذا جعلوه مثل مجنب سبابة المثنى سموها المجنب)(47).

ودون ان نتوغل في التفاصيل نشير بأن الفقرتين تذكرانا بالتسوية المتداولة اي حدّ الآن ببلاد المغرب العربي في العود العربي (تونس وقسنطينة) وعود الرمال / انقلاب (المغرب الاقصى) والكويتره (بالجزائر والمغرب الاقصى) ... وهي تسوية تؤكد كذلك على مدى محافظة المدرسة المغربية ــ الاندلسية على خصوصيات السلم الموسيقى العربي القديم الى السلم الطبيعي الدياتوني وبالتالي على العناصر المكونة للمدرسة العودية (العربية القديمة) ... وهذا جدول مقارن للتسويتين المشرقية والمغربية :

46) المرجع السالف، II، ص 123 ــ 182

47) متعة الاسماع في علم السماع) (الباب الحادي عشر)

أسماء الأوتار		التسلسل		المسافة الصوتية	
أ ـ المدرسة العربية القديمة (العودية)	بـ المدرسة المغربية الاندلسية	أ	ب	أ	ب
بم	ذيل	الاول	الاول ...		
				رابعة تامة	ثنائية كبيرة
مثلث	ماية	الثاني	الثالث ...		
				رابعة تامة	رابعة تامة
مثنى	رمل	الثالث	الرابع ...		
				رابعة تامة	ثنائية كبيرة
زير	حسين	الرابع	الثاني ...		

ويظهر من خلال المصادر المغربية[48] ان النظام الموسيقي الذي كان معتمدا لدى المدرسة العربية القديمة في عصرها الذهبي ايام اسحاق الموصلي وزرياب ومن نحا نحوهما، بقي محافظ عليه في المدرسة المغربية ـ الاندلسية ومما لا شك فيه ان طبيعة الموسيقى الامازيغية (البربرية) قد ساعدت على ذلك بل وعلى دعمه واثرائه بكيفية جعلت التراث الموسيقي بالمغرب العربي الكبير يتميّز على نضيره بالمشرق في حين دخلت على هذا الأخير تغييرات جذرية فارسية وتركية من اهمّها انتشار الطنبور الخراساني بسلمه : (ليما ليما كوما) واضافة وسطى زلزل ووسطى الفرس وغيرهما من التعديلات التي اسفرت على مسافة الثلاثية او الثنائية الشرقية (أي حوالي ثلاثة ارباع البعد تقريبا).

وهذا الحديث عن السلم الموسيقي يقودنا حتما الى مسألة الطبوع المغربية الاندلسية، إذ استعمال مصطلح الطبع يعتبر في حد ذاته خصوصية من خصوصيات

48) نذكر منها، عبد الرحمان الفاسي (ت، 1650) في كتابه (الجموع في علم الموسيقى والطبوع) و (الاقنون) مخطوط، عبد الله البوعصامي (ت 1721) في الترجمة التي وضعها له محمد بن الطيب العلمي في الانيس المطرب (طبعة حجرية ـ فاس 1897)، ابراهيم التادلي (ت، 1894) : اغاني السقا في علم الموسيقى (مخطوط) : محمود سيالة (كان حيا في سنة 1868) : قانون الاصفياء في علم نغمات الازكياء (مخطوط) الحايك (القرن الثامن عشر الميلادي) : مجموعة الحايك (طبعات مختلفة) انظر محمود قطاط : الموسيقى الكلاسيكية ... (باريس 1908) ص 180 ـ 186 من المخطوطات الموسيقية (الفكر عدد 6 مارس 1986 وعدد 7 افريل 1986) ص 40 ـ 48 وص 114 ـ 12 فارمر : معلم عود مغربي قديم، قلاسقو 1933 ... والجدير بالملاحظة انه يوجد تشابه كبير يكاد يكون حرفيا احيانا بين مختلف هذه المصادر المغربية

المدرسة المغربية ــ الاندلسية، فهو أوسع دلالة من مصطلح مقام[49] وان اشترك الاثنان في المضمون والشكل فهما يقترنان بمفهوم السلم الموسيقي وبما لهذا الاخير من خصائص لحنية ــ ايقاعية وتاثيرات نفسية ..

غير ان كلمة طبع تعود بنا الى الاتجاه التجريدي/الميتافيزيقي الذي كانت تعتمده المدرسة العربية القديمة في عهد الكندي (796 ــ 874 م) واخوان الصفا (القرن العاشر الميلادي) حيث كان مبدأ التأثير (Ethos) الموسيقي مرتبطا مع ظواهر الطبيعة[50] ... وقد توجت هذه النظرية عندما اضاف زرياب وترا خامسا للعود اثر وصوله الى الاندلس : (ووضعه تحت المثلث وفوق المثنى فكمل في عوده قوى الطبائع الاربع وقام الخامس المزيد مقام النفس من الجسد)[51].

واضح من هذه الفقرة ان اضافة الخامس لم تكن لتوسيع المساحة الصوتية للآلة بل لتلبية غرض تجريدي بحت كما يظهر في الجدول التالي :

اوتار العود	اللون	العناصر الكونية	الطبائع البشرية	الصفة
الزير	اصفر	النار	الصفراء	حار/رطب
المثنى	احمر	الهواء	الدم	حار/يابس
وتر زرياب	احمر كالدم	الحياة	الروح	
المثلث	ابيض	الماء	البلغم	حار/يابس
البم	اسود	التراب	السوداء	حار/رطب

49) كان يطلق عليه : اصبع، طريقة، طنين، لحن ... ثم شد، دور، أواز الى ان انتشر مصطلح المقام بالمدرسة المشرقية في القرن الرابع عشر الميلادي / الثامن الهجري واول استعمال له وصلنا في مخطوط (درة التاج لغرة الديباج) لقطب الدين الشيرازي ت، 1310 م).

50) وهي نظرية اكتسبت اهمية بالغة في العصر الذهبي للموسيقى العربية وقد بحث فيها الكندي و اخوان الصفا من بعده باسهاب ... وهي تذكرنا بالفكرة السامية القديمة لشرائع صابئة حرّان مع نظريات قدماء اليونان والبيزنطيين، القائلة بان كل كائن ارضي يكون (متأثرا) بكائن آخر سماوي، فنغمات السلم السبع تساوي الكواكب السيارة السبع وصور البروج الاثنى عشر تقرن الى ملاوى العود الاربعة ودساتينه الاربعة واوتاره الاربعة. وتتأثر اوتار العود الاربعة بالطبائع الكونية القديمة الآلية وهي : الرياح والفصول، والامزجة والقوى العظيمة، والالوان والعطور وارباع دائرة البروج والقمر والعالم (انظر فارمر : تاريخ الموسيقى العربية ... (بيروت 1972) ص177 ــ 178 الكندي : اجزاء خبرية في الموسيقى (المقالة الثانية)، رسائل اخوان الصفا (بيروت 1957)، II، ص 186 وما بعدها (انظر قطاط : الموسيقى الكلاسيكية ... ص 114 وما بعدها.

51) المقرى : نفح الطيب ...، III، 123

مرّة اخرى نرى المدرسة المشرقية تخرج عن احد اتجاهات النظام الموسيقي العربي القديم ... ولم يأت القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي حتى فقد الاهتمام بالنظرية التجريدية بل نلاحظ تنكرا صريحا لها وابدالها باتجاه طبيعي رياضي وتجريبي في نفس الوقت يعتمد اساسا على فيزيائية الصوت الموسيقي وتحديد النسب/المسافات الرابطة بين مختلف الاصوات (انظر كتابات الفارابي (توفي 950 م) وابن سينا (980 ـ 1037 م) وغيرهما ...).

في حين تحافظ المدرسة المغربية الاندلسية على الاتجاه القديم بل وتتعمق في ابرازه وتتويجه لابإضافة وترخامس ـ هو بمثابة الروح للجسد ـ فحسب، بل وباستعمال مصطلح الطبع واعتماده « شجرة الطبوع » كإطار اساسي لرصيدها الكلاسيكي المعروف بالنوبات ... والجدير بالذكر ان البحث لم يحدد بعد، الزمن الذي استعمل فيه مصطلح الطبع لاول مرة ... واذا ما اعتمدنا المراجع فاننا نجد اول ذكر لهذه الكلمة يعود الى القرن السادس عشر الميلادي/العاشر للهجرة ... وكل ما نسجه الباحثون[52] حول اعتماد الموسيقى الاندلسية على اربعة وعشرين طبعا بحساب طبع لكل نوبة ونوبة لكل ساعة من بين الاربع وعشرين ساعة لا يزال في مستوى الفرضيات الواهية والقائمة اساسا على الغيبيات ... والمصادر القليلة التي وصلتنا هي مغربية الاصل[53] وباعتمادنا عليها حسب تسلسلها التاريخي نلاحظ ان عدد هذه الطبوع يتكشف شيئا فشيئا على النحو التالي :

اول مصدر يعود الى المدرسة التونسية ويتمثل في احدى قصائد الشاعر الصوفي الشيخ سيدي محمد الظريف (توفي سنة 1385 م) في مدح الحضرة النبوية[54] يذكر فيها على التوالي اربعة عشر طبعا وهو تسلسل اصبح يعرف فيما بعد (بناعورة الطبوع) :

[الرهاوي، الذيل، الرمل، الاصبهان، الصيكه، المحيّر، المزموم، العراق، الحسين، النوى، رصد الذيل الماية، الرصد، والاصبعين]

وان ذكر الطبوع في مثل هذا القصيد يدل كما يشير المؤرخ الشيخ محمد النيفر : (على شيوع علم الموسيقى بتونس قديما حتى كان لفضلاء ذلك العصر المام به).

ثم تنقطع الاخبار حتى القرن السادس عشر الميلادي مع منظومة للقاضي المغربي

---

52) انظر على سبيل المثال رواناى وشوتان (المرجع رقم 2 و 3) ومن نسج على منوالهما من بين الاجانب والعرب

53) انظر : قطاط : الموسيقى المغربية ... ص 114 وما بعدها

54) ي قصيدته التي مطلعها : (من سفك دمعي ومن تحبير اجفاني)، انظر روايتها في : العنوان الاريب للشيخ محمد النيفر، I، ص 103 ـ 104، الاغاني التونسية للصادق الرزقي، ص 193

عبد الواحد الونشريسي (توفي سنة 1549)[55] يذكر فيها سبعة عشر طبعا ثم محمد الوجدي (القرن السابع عشر الميلادي) : ثلاثة وعشرون طبعا، ثم محمد بن الحسن الحائك التطواني (اواخر القرن الثامن عشر) في مجموعته التي صنفها سنة 1800 وهي تتضمن شجرة بها ستة وعشرون طبعا (خمسة اساسية واحدى وعشرون فرعية غير ان الصيكة والمشرقي خارجين عن الشجرة)[56]، يوجد نفس الشيء لدى ابراهيم بن محمد التادلي (توفي سنة 1894) في كتابه « اغاني السكا في علم الموسيقى ». هكذا فالطبوع بالمغرب الاقصى تطور عددها من سبعة عشر الى ستة وعشرين طبعا.

الطبوع المغربية	
الاساسية	الفرعية
ذيل	— عراق العرب، رمل الذيل، رصد الذيل، مشرقي صغير،عراق العجم، مجنب الذيل، استهلال الذيل
ماية	— رصد، رمل الماية، حسين، انقلاب الرمل (صيكه)
زيدان	— اصبهان، حجاز كبير، حصار، زور كند، عشاق، حجاز مشرقي
مزموم	— غريبة الحسين، حمدان (مشرقي)
الغريبة المحررة	

وبالنسبة إلى التراث الجزائري فالمرجع الوحيد الذي وصلنا يعود الى أواخر القرن الماضي وهو كتاب (كشف القناع عن آلات السماع) لأبي على الغوثي، يذكر إثني عشر طبعا : [الذيل، رصد الذيل، المايه، الصيكة، المزموم، رمل العشية، الزيدان، رمل الماية، الحسين، الغريب، المجنبة، الرصد] وهو يهمل اربعة طبوع : [الموال، غريبة الحسين، جاركة وعراق]

55) وهي منسوبة خطأً الى الوزير لسان الدين بن الخطيب (ت، 1374 م)

56) يمكن اعتبار الاول فرع من الماية والثاني فرع من المزموم ... مع العلم ان التونسي محمود سيالة (كان حيا سنة 1869) في مخطوطة (قانون الاصفياء في علم نغمات الاذكياء) لم يتعرض للطبوع التونسية بل نراه يذكر حرفيا شجرة الطبوع كما ورد ذكرها في المخطوطات المغربية وخاصة الحايك التطواني

أما في ما يتعلق بمسألة النوبة، فالامر يصبح اكثر تعقيدا وذلك لأمرين أساسيين :

أولا : من حيث الشكل : فاذا ما قارنا قالب النوبة الكاملة كما ورد ذكره بالمغرب والاندلس مع قالب النوبة الحالية لبلدان المغرب العربي فالفارق يبدو كبيرا.

ثانيا : من حيث الكم، فأول معلومات وصلتنا حول عدد النوبات يعود الى أواخر القرن الثامن عشر الميلادي/الثاني عشر للهجرة ... مع ملاحظة هامة نوردها لاول مرة وهي تعود الى مخطوط التيفاشي، فان هذا الاخير بعد استعراضه عددا كبيرا من الامثلة الشعرية المغناة مع نسبتها الى ناظمها وملحنها، يقول :

(ومن مغنيي الاندلس رجالا ونساء من يغني خمسمئة نوبة ونحوها والنوبة عندهم : نشيد وصوت وموشح وزجل)[57]

وهذه الفقرة تكتسي اهمية بالغة اذ انها مع تقديمها لقاب النوبة في صيغة مختصرة، لا تحدد عدد النوبات الى أربعة وعشرين نوبة بل الى (خمسمئة نوبة ونحوها).

دور تونس في إرساء التراث الموسيقي المغربي الأندلسي



أصول لوبية ورومانية للموسيقى التونسية

57) (متعة الاسماع في علم السماع)

التجربة الوجودية وأبعادها في: اليوم الأخير لميخائيل نعيمة (3)

بقلم:
محمد ابراهيم الحصايري



تمهيد :

حاولنا في القسم الاول من هذه الدراسة أن نرسم معالم التجربة الوجودية التي عاشها « موسى العسكري » في « اليوم الاخير » فتتبعنا منطلقاتها وأهم مراحلها وأوضحنا ما تمخضت عنه من نتائج.

وقد اعتبرنا منذ الوهلة الاولى أن « اليوم الاخير » تعالج إشكالية وجودية لاعتقادنا أن ميخائيل نعيمة — وإن غلف روايته ببعض سمات الواقعية — فإنه شحنها بجملة من الابعاد الرمزية التي يتعين الكشف عنها من خلال دراسة الاسلوب الخاص الذي توخاه في تحديد الاطارين المكاني والزماني وفي انتقاء الشخصيات ورسمها وكذلك في اختيار الاحداث وتركيبها ...

ومن هنا فإننا سنهتم في هذا القسم الثاني من الدراسة بالكشف عن الرموز التي تنطوي عليها المقومات الفنية في « اليوم الاخير » لنخلص بعدئذ الى الكشف عن مغزى « الرواية » العام ... وهو ما سيمكننا من القاء المزيد من الاضواء على تجربة « موسى العسكري » الوجودية وإدراك أبعادها.

- II — 1

رموز الاطار المكاني في « اليوم الاخير »

إن اول ما يسترعي الانتباه في هذا الباب هو تأرجح الكاتب الواضح بين تحديد الاطار المكاني تحديدا مضبوطا وبين ضبابية التحديد. ويتضح هذا التأرجح خاصة على مستوى الاطار المكاني الجغرافي الذي يكتنف أحداث الرواية. فلقد حرص ميخائيل نعيمة على أن يجعل هذا النوع من الاطار ضبابيا فلم يحدد موطن « العسكري » تحديدا واضحا : « وأنا من حيث الذكاء فوق المستوى

العادي، ولولا ذلك لما تيسر لي أن اصبح أستاذ الفلسفة في أشهر جامعة من جامعات هذا البلد »[151] فهو كما نلاحظ في هذه الفقرة وفي غيرها من الفقرات ــ يذكر الاطار المكاني الجغرافي معرفا من الناحية اللغوية، إلا انه ليس معروفا من الناحية الواقعية، إذ لم يسبق أن ذكره، كما انه سوف لا يذكره في بقية فصول الرواية. وقد يكون هذا البلد كما يكون استنتاجه من بعض السياقات اللغوية والحضارية المختلفة ــ لبنان أي وطن الكاتب، إلا انه يمكن إذا غضضنا النظر عن هذه السياقات أن يكون أي بلد آخر من بلدان العالم.

على أن هذه الضبابية تتنافى مع التحديد الذي نجده بالنسبة الى الاطار المكاني الذي تعيش فيه بعض الشخصيات ف« رؤيا » زوجة « موسى العسكري » تقيم مع عشيقها في « سويسرا » : « ها إن زوجتي قد هجرتني منذ عام لتعيش مع شاب أحبته وأحبها. ولو لم يكن حبها له اقوى من حبها لي لما تركتني والتصقت به. انها في السابعة والثلاثين وهو في الخامسة والعشرين ومن طلاب الفلسفة عندي وهما اليوم في « سويسرا »[152].

إن تارجح ميخائيل نعيمة بين التحديد المضبوط وبين الضبابية في التحديد قد يكون ناتجا عن تارجحه بين بعدي روايته الواقعي من ناحية والذهني من ناحية أخرى. ولاشك أن في ذلك ــ حسب رأينا على الاقل ــ عيبا فنيا كان من اليسير على الكاتب أن يتلافاه إلاّ اذا اعتبرنا أن ميخائيل نعيمة قد حدد مكان إقامة « رؤيا » ليوظفه توظيفا رمزيا وهو امر ممكن ... فإذا كانت « سويسرا » في عالمنا الواقعي تمثل موطن « السلام » فإن اختيار « رؤيا » هذا المكان دون غيره يعود الى انها ــ كما سنرى عند تحليل الشخصيات ــ ترمز الى السلام والمحبة.

ولعله مما يؤكد هذا التأويل ان ميخائيل نعيمة قد وظف هذا المكان الجغرافي توظيفا رمزيا آخر عندما استغله في تحليل علاقة الانسان بالزمن. ف« سويسرا » الواقعية بلاد مشهورة بصناعة الساعات وهي في الرواية تتحول الى منطلق يرتكز عليه تأمل « موسى العسكري » في مفهوم الزمن وفي علاقة الانسان به على نحو ما يظهر في هذا الجانب من الحوار الذي دار بينه وبين « كريم نمرود » الذي جاء يحمل اليه رسالة من « رؤيا » :

« ... ــ اسمي كريم نمرود ... فقاطعته

ــ تاجر الساعات الشهير ؟

ــ هه. هه. شهير. نعم. شهير ولو تدري بماذا انا شهير ؟

ــ بساعاتك السويسرية الممتازة

ــ هذا في عرف الناس أما في الواقع فشهرتي من نوع آخر ولعله نوع فريد.

ــ شهرتان خير من شهرة واحدة.

ــ شهرتي الحقيقية يا دكتور هي مقدرتي على النسيان ؟

ــ حقا إنها لشهرة من نوع جديد. تاجر ساعات وينسى ؟

ــ لا فض فوك. تاجر ساعات وينسى وههنا النكتة فالساعة ما وجدت الا للتذكير، التذكير بالدقائق والاعوام التي تمر والتذكير بالاعمال والواجبات التي يترتب علينا القيام بها والتذكير بالمواعيد مع الناس والاحداث والاقدار. وها انا وأصناف الساعات تتحوطني طول النهار والليل انسى مواعيدي واكاد في بعض الظروف انسى اسمي واسم الشارع الذي اسكن فيه »[153].

---

(151) اليوم الاخير : ص 21

(152) نفس المصدر: ص 9

(153) اليوم الاخير : ص 122/121.

افلا يمكن القول بالانطلاق من هذا ان المكان الجغرافي المحدد ليست له قيمة في حد ذاته، وإنما تكمن قيمته في مسايرته للسياق الذهني في الرواية.

ومهما يكن من أمر، فإننا نعتقد أن ميخائيل نعيمة لم يحدد موطن « موسى العسكري » جغرافيا لانه يريد أن يؤكد على وجودية تجربته وإنسانيتها. فهذه التجربة ليست خاصة به، بل هي تجربة كل إنسان في كل مكان من العالم وهذا ما يمنح الرواية بعدا إنسانيا شاملا.

فإذا اعتبرنا — على هذا الاساس — أن المكان يلعب دور الرمز على المستوى العام فإننا نستطيع أن نؤكد نفس الملاحظة بالنسبة الى الاطار المادي الذي احاط بأحداث الرواية ... فهذا الاطار بالاضافة الى كونه يلعب دور المؤشر الذي يوضح لنا تدرج « موسى العسكري » في تجربته الوجودية — يساهم في خلق التحولات التي تطرأ عليه.

فأحداث الرواية تنطلق — كما لاحظنا عند تقسيم التجربة الى مراحل — من غرفة « موسى العسكري » وبالضبط من غرفة نومه وتنتهي في المطار. وبين الغرفة والمطار امكنة عديدة لعل اهمها الحديقة ثم المكتبة ثم الريف ثم الطبيعة. وأهم ما تشترك فيه هذه الاماكن — من الناحية الفنية — أن ميخائيل نعيمة لم يعتن بوصفها الخارجي على نحو ما يفعله الروائيون الواقعيون الذين يدققون عادة وصف الاطار المكاني من كل جوانبه. وهذه الملاحظة ذات اهمية خاصة لانها تؤكد ما ذهبنا اليه من ان المكان عند « نعيمة » ليس مجرد إطار خارجي مستقل يحتوي الاحداث بل هو يكتسي صبغة رمزية معينة يستمد قيمته منها ومن الدور الفعال الذي يلعبه في بلورة الاحداث.

(154) اليوم الاخير : ص 7

(155) نفس المصدر : ص 7

فعند الانطلاق نلاحظ أن غرفة « موسى العسكري » إنما تمثل في حقيقة الأمر قبرا يحتوي البطل الذي ترين عليه حياة الجمود والاستسلام بل يرين عليه الموت : «ولكن غرفتي كانت في ظلمة عمياء وكان من المستحيل أن اتميز أي شيء من الاشياء فيها. »[154]. وبالفعل كان « موسى العسكري » في بداية التجربة الوجودية كما لاحظنا ذلك — ميتا أو شبه ميت، وهو ما عبر عنه بقوله : « سمعت الصّوت فافقت من نوم عميق »[155] وهكذا فإن الاطار المكاني كان مماثلا لحالته ورمزا من رموز انغلاقه وجموده وموته.

إلا أن اندفاع « موسى العسكري » في البحث سيمكنه من وعي ذاته ووجوده فينفتح بذلك على نفسه، ويواكب هذا الانفتاح على النفس انفتاح الغرفة على النور أي على الفجر : « تباشير الفجر في شباكي. فالى الشباك ! »[156].

وليس هذا الانفتاح رمزا فحسب بل هو عنصر يساهم في اطراد البحث وتواصله، ذلك أن الشباك سيمكن « العسكري » من الاشراف على القرية ويجعله يتجاوز مرحلة التأمل في الذات واستبطانها الى مرحلة التأمل في علاقة الذات والكون إجمالا وهو ما يتجلى بوضوح في ما اسماه ب « وليمة الرب لعباده » ثم يتجسم هذا الانفتاح بصورة اوضح عندما يخرج « موسى العسكري » من غرفته ومن منزله وبالتالي من الجدران التي تحجبه عن الكون — الى الحديقة التي تمثل مظهرا اول من مظاهر الاتساع وانعدام الحواجز بينه وبين المطلق فإذا بالحديقة تساعده على حالة الفيض بحيث يحتوي الكون كله « ويتملكني شعور عجيب ما عرفته من قبل في حياتي. انه الشعور بأنني بحر يفيض بغير

(156) اليوم الاخير : ص 9

نهاية ... »[157] ويحتوي ذلك البحر كل شيء حتى « اصبح الكل مزيجا عجيبا لا شكل له ولا لون ولا مذاق واصبحت انا ذلك الكل. لا يعاديني عدو ولا ينافسني منافس ولا تقرضني الدقائق والساعات ولا يدفعني اي دافع الى الامام او الى الوراء او الى تحت او الى فوق ولا يساورني أي خوف من أي شيء في الكون »[158].

ولئن عاد « العسكري » بعد ذلك الى المكتبة والمكتبة في انغلاقها تشبه انغلاق حجرة النوم، فإننا نلاحظ أن هذا الاطار المكاني أبعد ما يكون عن الانغلاق من الناحية المعنوية. ذلك أن المكتبة توحي بانعدام الحواجز بين الأمكنة والأزمنة لأنها تمثل خلاصة الثقافة الانسانية الكونية الشاملة على صعيدها العمودي والافقي ... وهي لذلك رمز لانفتاح الفكر الانساني عبر الزمان والمكان ... ولعل ابرز ما يدل على ذلك أن الحوار الذي دار بين « موسى العسكري » و « هشام » أو الحوار الذي دار بينه وبين مساعده في الجامعة ــ داخل إطار المكتبة ــ كان حوارا عن المدنية الانسانية وعن الانسان لا عن مدنية معينة أو إنسان معين ويكفي أن نستشهد هنا بهذا السؤال الذي يطرحه « موسى العسكري » على ابنه حتى نتبين أن الانغلاق المكاني لا يعني شيئا إزاء الحركة الفكرية التي تتخذمن الكون كله مسرحا لها : « هشام ماذا تعني لك كلمات من نوع الكونغو، أنغولا، تنجنيقا، فرموزا، التيبت فيتنام، كوبا، غواتيمالا، قنال بناما، قنال السويس. النقب جدار برلين، البوسفور، الدردنيل، قطر، الكويت، الهلال الخصيب الجغرافية ؟ »[159].

وهذه الملاحظة تتأكد في الحوار بين « موسى العسكري » وبين مساعده إذ يتجاوز الحديث الارض الى السماء : « مثلا لقد بدأنا نغزو الفضاء الاوسع وقريبا يكون لنا موطىء قدم على القمر والمريخ والزهرة وغيرها من الكواكب »[160]

وهكذا وبهذا الانفتاح الوجداني اولا، والفكري ثانيا يتهيأ « موسى العسكري » لبلوغ إحدى درجات المطلق الذي يسعى الى الالتحام به وذلك من خلال خروجه الى الريف عندما يستدعيه ابو فرحات « الى البستان : « لله ما أكرم الطبيعة حتى حيث تبدو شحيحة عابسة كالحة كما هي في الصحاري المحرقات والبراري القاحلات. فكيف بها إذا هي كانت طبيعة جبال تتكىء على رؤوسها السماء وتتراقص على جبهاتها أغرب الظلال والاضواء وتتهامس في وهادها أعذب النغمات والنسمات وتكتسي اضالعها بالاخضر من الاشجار وبالاحمر والاصفر والازرق والخمري والوردي والليلكي من الازهار، وتترقرق على اديمها مياه الينابيع والجداول والسواقي والانهار وتتناجى على صخورها وعلى افانين اشجارها الاطيار ؟ »[161].

إن هذا المشهد الذي يطيل ميخائيل نعيمة في وصفه قد تفاعلت فيه جميع عناصر الكون والتحمت ببعضها البعض التحاما عجيبا سيجعل « موسى العسكري » يشعر بتبدل عجيب يحس من خلاله أن « كل ما يحيا به الناس من يوم ليوم قفص ما عدا الشوق الى المدى، الى الانطلاق الى الا نعتاق، ذلك الشوق هو بشير الحرية والدليل الى أقدس أقداسها »[162].

وكأن ميخائيل نعيمة يحرص على أن يوضح الدور الذي تلعبه الطبيعة كإطار مكان في تجربة « موسى العسكري » عندما يقول : « المدى الذي لا ينتهى الى حد. اني اتوق اليه بكل جوارحي، ويلوح لي أن الطبيعة

(157) نفس المصدر : ص 81
(158) نفس المصدر : ص 82
(159) اليوم الاخير : ص 196
(160) نفس المصدر : ص 179/178
(161) اليوم الاخير : ص 201
(162) نفس المصدر : ص 201

وحدها تستطيع أن تثير فينا الشوق الى ذلك المدى. ففي الطبيعة يشعر القلب أن وراء مجال البصر والسمع والشم والذوق واللمس مجالات، ووراء مجال الفكر مجالات ومجالات لا ينتهي أي منها عند حد.

في ذلك المدى اللامتناهي يضيع « موسى العسكري » تضيع نفسه الصغيرة المقفوصة المحدودة ليجد بدلا منها نفسه الكبيرة الحرة التي لا تحد، وها هو الان يعيش لحظات مع الطبيعة فيها من نشوة الانعتاق العابرة ما يبشره بنشوة دائمة »(163).

فالطبيعة التي لا تعترف بالحدود هي كما نرى — في ذات الوقت رمز الى ما توصل اليه « موسى العسكري » من خلال تجربته حتى الآن وهي من العوامل التي تدفعه الى مزيد من التقدم نحو المطلق. ولعل الشوق الى المدى الذي اعتبره « موسى العسكري » بشير الحرية والدليل الى اقدس اقداسها » قد دله على هذه الحرية واوصله اليها عندما كان في طريق العودة الى المنزل وشاهد المرجة الخضراء : « إلاّ انني لم اقطع اكثر من كيلو مترين عندما ابصرت عن يمين الطريق وعلى مسافة يسيرة منه مرجة خضراء تظللها من ثلاث جهات صخور عالية نبتت بين اضالعها بعض الأشجار البرية فاستهواني منظر المرجة ومركزها وللحال ترجلت من السيارة ولم البث أن وجدتني مستلقيا على الأعشاب في ظل الصخور »(164)

إن المكان هنا يستدعي « موسى العسكري » ويحتضنه ... وهو ما سيجعله ينسى نفسه « نسيت الكنز ونسيت بيتي ونسيت انني أترقب عودة « رؤيا » وإنني اودع يومي الاخير. ونسيت حتى « موسى العسكري » ولم يبق من حقيقة في حياتي الا هذا الجمال الذي يحتاطني من كل جانب، وهذه الظلال الناعمة التي تغمر نفسي وجسدي وهذه الطمأنينة العلوية التي تتغلغل في كل دقة من دقات قلبي. إني انبضها. إني اتنفسها. إني احياها »(165)

إن « موسى العسكري » من خلال هذه الفقرة قد وصل إلى أعلى درجات الالتحام بالمطلق ... الا انه سيضطر الى العودة الى البيت وبالذات الى غرفة النوم اي الى ما اعتبرناه رمز الجمود والاستسلام والموت. غير انه في هذه المرة يعود ليدفن ذاته العرض في هذه الغرفة، ولذلك نلاحظ أنه سيعود الى النوم ... أوْ إلى الموت جسدا وعقلا بينما تبقى ذاته الجوهر حية وتحمله الى نهر الزمان عبر الحلم : « لذلك انسحبت الى غرفتي قبل ان يتعذر علي الانسحاب ... وكنت في الواقع في مثل ما يشبه السكر وكانت الاسماء والاشياء وكأنها أشباح مبهمة وأصداء بعيدة لا وزن لها ولا معنى ولا قيمة ... كلها دندنة أو طنين ذبابة على لوح من زجاج ... الى ذلك الحد تفككت اللوالب التي كانت تشدّ بعضي الى بعض. فلا عجب ان ادركني النوم حالما استلقيت على سريري ودون أن أنزع شيئا من ثيابي »(166)

« فموسى العسكري » الجسد إذن قدمات وقد كان لا بد من دفنه ولذلك كانت العودة الى غرفة النوم. اما « موسى العسكري » الجوهر فقد ظل مستيقظا وسينطلق خفيفا نحو المطار ليستقبل « رؤيا » ... وكأنه — وقد تخلص من عبء جسده — اصبح قادرا على الانطلاق النهائي نحو المطلق لانه اصبح روحا صافية أو محبة صافية ... وبذلك يكون المطار رمزا لاقلاع « العسكري » نحو المطلق.

وهكذا نستطيع أن نؤكد من خلال هذه المتابعة المفصلة أن المكان قد جسم مراحل تجربة « موسى

(163) اليوم الاخير : ص 202

(164) نفس المرجع : ص 221

(165) اليوم الاخير : ص 222

العسكري » الوجودية وانتقاله من حالة الموت الى حالة الحياة ومن حالة الانغلاق الى حالة الانفتاح بل إننا لا نخطىء ان قلنا ان الاطار المكاني اسهم في خلق هذه المراحل وفي دفعها نحو الامام ... وهو ما يفضي بنا الى أن نؤكد ان الاطار المكاني في اليوم الاخير كما اراده ميخائيل نعيمة ــ لا يعدو ان يكون إطارا ذهنيا.

- II — 2

رموز الاطار الزماني في «اليوم الاخير»

ان ما لاحظناه من تأرجح ميخائيل نعيمة بين دقة التحديد وضبابيته على مستوى الاطار المكاني ينطبق على الاطار الزماني أيضا. فالكاتب لم يحدد زمن أحداث الرواية الخارجي تحديدا واضحا فلم يذكر السنة التي تدور فيها الاحداث، وإن كان بإمكاننا ان نستنتج من خلال بعض الاشارات ان الاحداث تدور في الستينات. على أن ميخائيل نعيمة على العكس من ذلك حدد لنا تاريخ اليوم تحديدا دقيقا :

« ــ أتعرفين اين نحن اليوم من الشهر يا أم زيدان »

ــ أعرف أن اليوم السبت وأننا في حزيران. هاهي

الرزنامة على الحائط أمامك.

ــ بلى. بلى أنه السبت الحادي والعشرون من حزيران،

أطول نهار في السنة »[167].

وربما أمكن لنا أن نفسر هذا التأرجح بأن ميخائيل نعيمة لم يشأ أن يحدد التجربة بزمن خارجي معين لانه اراد ــ مثلما لاحظنا ذلك بالنسبة الى الاطار المكاني ــ أن يؤكد على صبغتها المطلقة أي على إمكان حدوثها في كل وقت، أما تحديد اليوم فإنه يمكن أن يُؤَوَّل من ناحيتين فيوم « السبت » أولا هو اليوم المقدس عند اتباع « موسى » النبي وسنرى أن بين « موسى » النبي وبين « موسى العسكري » علاقة انبنت عليها الرواية إجمالا.

أما اختيار الواحد والعشرين من حزيران أي اطول ايام السنة فإنه يرمز من خلاله دون شك الى صعوبة المخاض الذي عاشه البطل من أجل الوصول الى الحقيقة والالتحام بالمطلق.

فإذا تجاوزنا الزمن الخارجي الى الزمن الداخلي فإننا نلاحظ ــ كما أشرنا الى ذلك عند تقسيم الرواية الى مراحل أن الاحداث تدور خلال يوم واحد أسماه ميخائيل نعيمة اليوم الاخير، وقد قسم الكاتب روايته الى اربعة وعشرين فصلا تبعا لعدد الساعات في اليوم وحرص على أن يجعل لها مفاصل واضحة من الناحية الزمنية هي في نفس الوقت رموز الى تدرج التجربة ودوافع نحو إطرادها وتقدمها.

فقد انطلقت الاحداث عند الساعة الصفر أي عند منتصف الليل : « مددت يدي الى قنديل الكهرباء الذي بجانب سريري وإذا بيدي ترتجف فلا تهتدى الى المفتاح إلا بعد عناء.

وعندما انطلق النور فتبددت الظلمة وجدتني وحدي ووجدت كل شيء في الغرفة مثلما تركته وحيث تركته عندما اويت الى فراشي وكانت الساعة التي على معصمي تشير الى نصف الليل بالتمام »[168] إن حرص ميخائيل نعيمة على هذا التحديد يهدف الى الايحاء بالتطابق بين تلك اللحظة التي يموت فيها يوم ويولد يوم وبين حالة « موسى العسكري » الذي عاش حياة الموت والذي

(167) اليوم الاخير : ص 74

(168) اليوم الاخير : ص 8

سيولد ولادة حقيقية بداية من اليوم الجديد فيتحول من إنسان ساكن يلفه الجمود الى إنسان دؤوب الحركة.

وهكذا تتضح وظيفة الزمن الرمزية عند بداية الرواية ولا شك انها ستتدعم وتتضح اكثر فأكثر كلما تقدمنا مع فصولها واحداثها.

ففي بداية الفصل الخامس نلاحظ أن ميخائيل نعيمة يحرص على ذكر مفصل زمني اساسي هو الفجر: « الدقائق تقرض الدقائق. وها هي تباشير الفجر في شباكي والليل الذي شدني الى سريري أخذ يحشرج والمصباح الذي استعنت بنوره على مغالبة الظلمة بات يغالبني — إنه مصباح يضيىء بضغط زر وينطفىء بضغط زر ولا خير لي فيه بعد الآن »(169)

فالفجر كما نتبين من خلال هذه الفقرة يتجاوز مفهوم المرحلة الزمنية المحدودة من اليوم ليصبح رمزا لشيوع النور، نور المعرفة داخل كيان «موسى العسكري» نتيجة تأمله في ذاته عبر الساعات الماضية وإدراكه « أنه أعظم من جسده الفاني وأكبر من عقله المحدود واوسع من خياله العاجز » ولذلك يحرص ميخائيل نعيمة على أن يوضح هذه القيمة الرمزية عندما يؤكد أن نور المصباح لم يعد يعني شيئا أمام نور الحقيقة ولا خير فيه بعد الآن.

وفي الفصل السادس من الرواية يؤكد ميخائيل نعيمة على تقدم الزمن الذي يعني من الناحية المادية المزيد من انتشار النور: « صباح جديد!

وأي صباح ليس بالجديد، بل أيّ ساعة أو دقيقة أو ثانية ليست بالجديدة؟ »(170)

ولكن انتشار الضوء بدوره — يعني من الناحية الذهنية اتضاح معالم الطريق امام « موسى العسكري » اتضاحا يمكنه من بلوغ احدى درجات الالتحام بالمطلق عن طريق الوجدان عند خروجه الى الحديقة.

وتطرد الاشارات الزمنية الموحية بعد ذلك حيث يسترعي انتباه القارىء حرص الكاتب على تحديد مرحلة زمنية اخرى ذات أهمية قصوى: « دار هذا الحديث بيني وبين هشام في المكتبة وتوقف عندما دقت الساعة الثانية عشرة، فانتفض الولد كمن مسّه سلك مكهرب »(171)

فهذا التحديد يعني أننا بلغنا منتصف اليوم وأن النور قد وصل الى درجته القصوى ... وكذلك هو الشأن بالنسبة الى « موسى العسكري » فهو قد بلغ الدرجة القصوى من المعرفة وصار بذلك متهيئا للالتقاء ب« اللامسمى» الذي رأينا أنه يمثل المعرفة المطلقة.

إلاّ ان منتصف النهار يعني من الناحية المقابلة بداية تراجع النور أو تقلصه، ولا شك أن هذا التراجع أو التقلص يقابله تقلص الذات الميتة لدى « موسى العسكري » بشكل تدريجي حتى تغرب عن الوجود غروبا كليا مثلما تغرب الشمس: « الشمس كرة حمراء على الافق وهي توشك أن تغطس في البحر. وكتلة اللحم التي احملها في صدري والتي ادعوها قلبي تشبه تلك الكرة الى حد بعيد واحس انها توشك أن تغطس في لجة. ولكنها لجة بغير قرار »(172)

ان صورة الغروب في هذا السياق ترمز الى غروب الجسد والفكر غروبا نهائيا، إذ لم يبق من « موسى العسكري » غير تلك الكتلة الحمراء من اللحم التي هي القلب والتي ستغرق في المطلق.

ويركز الكاتب بعدئذ على مقدم الليل أي مقدم الظلمة عندما يقول: « في جميع البيوت تتلألأ الكهرباء

(169) نفس المصدر: ص 48
(170) نفس المصدر: ص 62
(171) اليوم الاخير: ص 164
(172) نفس المصدر: ص 139

الا بيتي فهو وحده لايطل من نوافذه الكثيرة أي شعاع من النور »[173] وقد رأينا من خلال تحليلنا للمرحلة الرابعة من تجربة « موسى العسكري » الوجودية أن ميخائيل نعيمة قد رمز بذلك الى موت الجسد، فعودة « العسكري » الى بيته وبالذات الى حجرة نومه وهي التي تشبه القبر لانغلاقها انما ترمز الى رغبته في دفن جسده المخدّر الذي تعطلت حواسّه فلم يعد قادرا على ادراك ما حوله ...

وبذلك يتهيأ « موسى العسكري » مع اقتراب منتصف الليل للتخلص كلية من الذات العرض ... فلا يغفل الكاتب عن ذكر منعطف زمني آخر عندما يشير الى موعد وصول طائرة « رؤيا » بلغت المطار قبيل الحادية عشرة وهو موعد الطائرة التي تقل « رؤيا » ثم يقول الكاتب :

« وهنا تدخلت الفتاة لتقول :

ـ لقد تأخرت الطائرة

نظرت الى ساعتي فإذا بها الحادية عشرة والربع »[174]

وبين الحادية عشرة والربع ومنتصف الليل تصل الطائرة وتحترق ... ويكون « موسى العسكري » قد صاح : « هشام، خذني معك » ثم لا يستيقظ الا من الغد ليستقبل نهارا جديدا ... لعله النهار الخالد لانه نهار الانسان العارف.

من خلال هذا التحليل للاطار الزماني في اليوم الاخير يمكن لنا أن نتبين أن « موسى العسكري » قد عاش في حقيقة الامر عمرا كاملا في يوم واحد ... وهذا ما يجعلنا نذهب الى القول أن ميخائيل نعيمة بالاعتماد على تركيبة الاطار الزماني أراد أن يوحي الينا بأن رحلة اليوم الاخير إنما هي رحلة العمر الانساني بأكمله ...

ولعله مما يدعم هذا الايحاء أن الكاتب عني عناية خاصة بتحديد الزمن الذاتي بالنسبة الى أهم شخصياته. فلقد ذكر لنا عمر « موسى العسكري » (سبعة وخمسون عاما) وعمر « رؤيا » (سبعة وثلاثون عاما) « وعمر هشام » (ثمانية عشر عاما) واخيرا عمر « أم زيدان » (خمسة وسبعون عاما).

واختيار هذه الاعمار دون غيرها لا بد أن يسترعي الانتباه وهو يستدعي على الاقل ملاحظتين أُولا هما أن جميع هذه الاعمار تُكرِّر أو تكاد عمر « هشام ». أما ثانيتهما فهي تتعلق بالصلة بين عمر « موسى العسكري » وعمر « أم زيدان » اللذين يتألفان من نفس الارقام الا انهما يختلفان من حيث الترتيب.

إن هاتين الملاحظتين تدلان على أن الكاتب أراد الايحاء للقارىء بوجود علاقات معينة تربط بين الشخصيات

فما هي هذه العلاقات والى مَ ترمز ؟
ذلك ما سنحاول الكشف عنه في الفصل التالي من هذه الدراسة.

- II — 3
رموز الشخصيات في اليوم الاخير

ترتكز رواية « اليوم الاخير » على شخصية محورية وحيدة هي « موسى العسكري » وعدد محدود من الشخصيات الرئيسية التي تدور في فلكها والتي يمكن حصرها في أربع هي « رؤيا » و « هشام » و « اللامسمى » و « أم زيدان » وفي الرواية بالطبع بعض الشخصيات الثانوية التي لا تكاد تظهر حتى تختفي الا

---

(173) نفس المصدر : ص 248

(174) اليوم الاخير : ص 282

انها تسهم بقدر ما في دفع حركة الاحداث أو في الدلالة على بعض رموز الرواية.

وما يجمع بين هذه الشخصيات بأنواعها هو أن الكاتب لم يعتن بوصفها من الناحية المادية إلا قليلا ولذلك ظلت ملامحها الخارجية قابلة للانطباق على كل إنسان لا على إنسان بالذات، وهذا ما يجعلها في نظرنا نماذج للجنس البشري عموما لا افرادا من البشر ... وبذلك يكرس ميخائيل نعيمة بالرغم من تأرجحه بين البعدين الواقعي والذهني الصبغة الرمزية التي أضفاها على شخصياته تماما مثلما فعل ذلك بالنسبة الى الاطارين المكاني والزماني.

وبقطع النظر عن هذا الجانب الفني البحت فإن في « اليوم الاخير » جملتين أساسيتين نعتقد انهما لا فحسب مفتاح لدراسة الشخصيات بل مفتاح لدراسة الرواية بأكملها. ويقول الكاتب في الفصل الحادي والعشرين من « اليوم الأخير » : « وكنت في الواقع في مثل ما يشبه السكر وكانت الاسماء والاشياء وكأنها أشباح مبهمة وأصداء بعيدة لا وزن لها ولا معنى ولا قيمة ... نهار ليل حياة موت امس اليوم غدا حق باطل نعيم جحيم وغيرها وغيرها »(174).

إن اسم « موسى العسكري » هنا يمتزج بأسماء الرسول امتزاجا يريد الكاتب من خلاله أن يؤكد على علاقة الشبه القائمة بين بطل روايته وبين الرسل الذين استطاعوا الانعتاق والاهتداء الى انفسهم.
ويعود الكاتب الى تأكيد هذه العلاقة في الفصل الثالث والعشرين بإشارة أوضح عندما يصف لحظة اللقاء بين « موسى العسكري » و « رؤيا » في المطار فيقول : « وأراني أضمها الى صدري بلهفة واسمعني اناجيها رؤيا رؤيا يا رؤيا موسى على الطور »(175).
إن هذه الجملة حبلى بالمعاني فهي توحي لنا بتطابق تجربة « موسى العسكري » الذي أراد أن يصل الى حقيقة الوجود مع تجربة « موسى » النبي الذي أراد أن يرى الله ليطمئن قلبه ... ثم انها تضفي على طبيعة شخصية « موسى العسكري » وشخصيات « اليوم الاخير » عموما بعدا رمزيا لا يتسنى فهمها فهما صحيحا إلا في ضوئه.

ومن خلال هذين الاستشهادين يتضح لنا أن « موسى العسكري » ليس في حقيقة الامر انسانا واقعيا بقدر ما هو إنسان ذهني، إنه الانسان الباحث عن معنى وجوده، الانسان الذي يتوق الى أن يكون نبيا ...
وبالفعل فإن الكاتب الذي لا نشك في أنه انتقى أسماء شخصياته بدقة متناهية يضع بطله على صعيد واحد مع الانبياء فهو بعد أن خاض حربا ضروسا ضد قشور الحياة فتمكن من معرفة ذاته مثلما حللنا ذلك في القسم الاول من دراستنا — يرتقي الى مرتبة الانبياء ويصبح في نظر ميخائيل نعيمة واحدا منهم.

فإذا سلمنا بهذا الاستنتاج المؤيد بحجج نقيّة صريحة فإننا نستطيع أن نعممه على بقية الشخصيات وعندئذ لا تكون « رؤيا » الكوكبية « زوجة موسى العسكري » تلك المرأة الواقعية التي هجرت زوجها لترتمي في أحضان أحد طلابه، بل فكرة مجردة يعانقها خياله.

إن « رؤيا الكوكبية » كما توحي بذلك تسميتها لا تعدو أن تكون حلما في ذهن « موسى العسكري » انها حلم نوراني بعيد عن المنال كالكواكب

وإن رؤيا كما صورها لنا الكاتب لامرأة من طينة خاصة إنها كما تراءت « لأم زيدان » في منامها « العروس » التي يحلم بها « موسى العسكري »

(174) اليوم الاخير : ص 261/260

(175) نفس المصدر : ص 283

« ــ وانتهى الحلم ؟

ــ وانتهى الحلم.

ــ ومغزاه ؟

ــ مغزاه أن السمكة تأتيك الى بيتك هي رمز لهدية ثمينة أو ... لعروس.

ــ عروس ؟ ولمن ؟ لي ؟

ــ اي اي عروس لك وليس الضروري أن تكون عروسا جديدة بل قد تكون ... قد تكون ... قديمة »[176].

أما بالنسبة الى « هشام » فإنها تتراءى له في حلمه في شكل « نجمة الصبح » :

« وعندما أخذ مني العياء والرعب كل مأخذ فكدت أرتمي على الارض سمعت صوتا يناديني. وكان غيرالصوت الذي يحذرني من التوقف ومن التلفت الى الوراء وسمعت الصوت يقول بعذوبة انتعشت لها عظامي ومفاصلي، مشت بردا وسلاما في دمي :

« لا تجزع فنجمة الصبح تنتظرك عند نهاية السرداب »[177] تلك هي صورة « رؤيا » كما تراءت « لأم زيدان » و « هشام » ... وهي صورة لا يمكن أن تكتمل وأن تتضح معالمها إلا متى رأينا ما تمثله بالنسبة الى « موسى العسكري » نفسه.

إن اللقاء الاول الذي جمع بين « موسى » و « رؤيا » ليلة خرجا لاول مرة منفردين للنزهة تم في إطار طبيعي ذي اغراء وايحاء :

« بروحي تلك الصخرة التي جلسنا عليها ما كان ابدع تكوينها. لقد كانت تشبه عرشا ملكيا أدار ظهره الى اليابسة ووجهه الى البحر. وكانت وهي الصخرة الصلدة تبدو لنا انعم ملمسا من الخز والديباج وتعلو عن الموج المُتَفَقِّيء عند اسفلها قرابة قامتين.

ولله تلك الليلة ما كان أصفى سماءها وأرق هواءها وأسطع نجمها وأحسن قمرها وأعذب وشوشات الموج في أذنيها. »[178]

إن هذا الاطار الذي تتفاعل فيه جميع عناصر الطبيعة فيما بينها يتفاعل مع النفس البشرية حتى يصل بها الى حالة من الاشراق يتنادى خلالها الانسان وجوهره ويتعانقان :

« وظننت أن عندي من الكلام على قدر ما في البحر من موج. إلا انني عندما فتحت فمي لأتكلم لم اجد ما افوه به غير اسمها فهتفت بصوت متهدج

ــ رؤيا ! ...

ــ وكانت حالها كحالي فردت علي بصوت متهدج :

ــ موسى ! ...

وخرس البحر. وخرس القمر. واختنق الهواء. وجمدت النجوم في ابراجها. لقد سكر الكون بسكرتنا وراح قلبه ينبض في قلبينا ولأول مرة في حياتي عرفت غبطة الذهول عن نفسي ونشوة الذوبان في نفس اخرى، وقد باتت تلك النفس تمثل في نظري البحر وما فيه والسماء وما فيها والارض وما فيها وما فوقها وتحتها وحواليها. لقد كنا اثنين في واحد. وكان ذلك الواحد كل شيء وفي كل شييء وكان بغير بداية أو نهاية. »[179].

تلك هي « رؤيا » إنها جوهر « موسى العسكري » الذي يتجلى له في حالة اشراق ليدعوه الى معانقة حقيقة وجوده. ولذلك تكتفي « رؤيا » في الرسالة التي بعثتها اليه وهو في خضم تجربته الوجودية بأن تناديه « موسى » دون أن تضيف شيئا ... ذلك انها تدرك أن في ندائها إغراء له بقرب الوصول الى الحقيقة.

---

(176) اليوم الاخير : ص 75

(177) اليوم الاخير : ص 136 ــ 139

(178) نفس المصدر : ص 128

(179) نفس المصدر : ص 130

ولقد شاء الكاتب الا يسلم « كريم نمرود » الرسالة الى « موسى العسكري » إلا في يومه الاخير في حين كان من المفروض أن يسلمها اليه قبل شهر لأنه لو سلمها اليه في ذلك الوقت لما كان قادرا على استيعاب معناها أو الاستجابة الى النداء الذي تضمنته.

ولقد تزوج « موسى العسكري » منذ تلك الليلة « رؤيا الكوكبية » متصورا أن الزواج سيمكنه من الحفاظ على النشوة السماوية التي فتحت عينيه عليها ... إلا انه لم يهتد الى سبيل إرضائها. فلقد كان يتصور أن جوهر وجوده يكمن في تحقيق المزيد من النجاح في عمله بالجامعة وفي تنمية ثروته.

لقد كان كل همه أن يسترضي « رؤيا » بالترقي في مراتب وظيفته فقد كان يطمح الى رئاسة الجامعة[180] كما كان يعمل على أن يوفر لها جميع أسباب الرفاهية والهناء فاشترى من اجلها المنزل والسيارة : « وهذا البيت الذي ابتعته بالتقسيط لا تزال بعض الاقساط من ثمنه غير مدفوعة ... وأنا ما ابتعته في الريف وعلى بعد اميال من الجامعة ولا انا اقتنيت سيارة إلا امتثالا لارادة زوجتي وحبًّا بتوفير الهناء والراحة لها » ...[182] وكذلك هو الشأن بالنسبة الى البستان « الذي اشتراه قبل عامين ليكون مصيفا للعائلة » فقد كانت « رؤيا » أكثر أفراد العائلة اغتباطا به ...[182].

إلا أن « رؤيا » لم تكن لترضى بذلك كله. ولذلك هجرته.

إن « رؤيا » بزواجها من « موسى العسكري » كانت تتوق الى شيء آخر لم تستطع أن تحققه معه ... ولا أدل على ذلك من أن زواجها لم يثمر إلا ولدا مشوها متضخم الرأس عاجزا عن النطق والسير.

يقول « موسى العسكري » وهو يحلل مضمون رسالة « رؤيا » اليه : « لقد كان بإمكانها أن تلقي كل اللوم على الشيطان الذي غرر بها فجعلها تفعل ما فعلت أو أنها كأمٍّ تلقت صدمة عنيفة لأمومتها إذ جاء بِكْرُهَا ووحيدها ولدا مشوّها »[183].

إن هذه الفقرة تؤكد أن علاقة الزواج بين « موسى العسكري » و« رؤيا » أي بين ذات الانسان وجوهرها لم تفلح في خلق الكائن الذي كان من المفروض أن تخلقه. لقد كانت نتيجة هذه العلاقة « هشاما » الذي يصفه الكاتب في الفصل الاول من الرواية كما يلي : « وولدي « هشام » انه العبء الاثقل في حياتي والاحب الى قلبي. ظننت ساعة ولادته أن الزمان كله اقتحم باب بيتي ليحمل إلي السعادة كلها ولكنه ما لبث أن تكشف عن كائن مشوه افظع التشويه. هو اليوم في عامه الثامن عشر وأكبر ما فيه رأسه. بل انه اكبر رأس بشري عرفته في حياتي حتى لتعجب كيف يحمله عنقه اما الساعدان واليدان والاصابع ففيها من القوة ما يفوق سنه بكثير. وأما الساقان فطويلتان وهزيلتان وقد غطتهما قشرة بيضاء لا تنفك تتفتت وتتساقط كأنها الهبرية أو قشرة الرأس وهو لا يستطيع الوقوف ولا المشي على رجليه. واما اللسان في فمه فلا يصلح لاكثر من الهبهبة ولكن في عينيه العسليتين الواسعتين الذابلتين اعماقا وابعادا واشباحا تمنيت لو كان لي ان اسبرها وأدرك مقاييسها ومعانيها »[184].

إن صورة « هشام » في هذه الفقرة هي في حقيقة الامر صورة لابيه « موسى العسكري » الذي امتلا راسه بالنظريات الفلسفية والعلمية المختلفة إلا انه ظل عاجزا عن استكناه معنى وجوده ... فهو لم يكن قادرا على

(180) انظر حواره مع مساعده في الجامعة ص 176 وما بعدها.
(181) اليوم الاخير : ص 14 ــ 15
(182) نفس المصدر : ص 199
(183) نفس المصدر : ص 133 بتصرف
(184) اليوم الاخير : ص 14.

ترجمة ذاته أو الانطلاق.

لقد كانت « رؤيا » تريد أن تخلق منه كائنا جديدا فلم تفلح إلا أن « موسى العسكري » مثل « هشام » الذي كان يحمل في ذاته « اعماقا وابعادا وأشباحا » تنعكس في عينيه ... كان ينطوي مثلما رأينا ذلك في القسم الاول من الدراسة على بذور تجربته الوجودية التي كانت تتهيأ للاستيقاظ ذات لحظة.

فإذا سلمنا منذ البداية بأن « هشاما » صورة لشخصية ابيه « موسى العسكري » فإننا نستطيع أن نعتبره مكونا آخر من مكونات هذه الشخصية تماما مثلما هو الشأن بالنسبة الى « رؤيا » التي تمثل جوهرها.

ولعله لا أدل على ذلك من هذه الفقرة التي تصور ما يمثله « هشام » بالنسبة الى ابيه : « تتشعب افكاري وتتشتت. ولكنها لا تلبث أن تعود فتنصب على هشام. انه الحقيقة التي تملأ كياني الآن. الحقيقة التي بها ولها احيا. انها في دمي في عظمي وفي لحمي في تلافيف دماغي وانباض قلبي »[185].

ومثل ذلك ما نجده في الفقرة التالية التي توحي لنا بأن الشخصيتين ليستا في الواقع الا مركّبين من مركبات شخصية واحدة :

« بابا ! ».

أجفلت عندما سمعت ذلك الصوت الحبيب ودهشت لنفسي كيف انني ابتعدت عن « هشام » بفكري الى ذلك الحد وأنا ما خرجت معه الى الحديقة الاّ لامشي وإياه يدا بيد وجنبا الى جنب والا ليكون بيننا تعارف جديد من بعد ماكان بيننا من تباعد سببه الشلل في ساقيه والعقدة في لسانه. وجاء نداؤه تأنيبا لي عنيفا ووخزه مؤلما في ضميري. فقلت وفي صوتي شيء من الاعتذار :

ــ يا روح، روح البابا. ماذا تريد ؟

ــ اين أنت ؟

ــ هنا بجانبك.

ــ كنت بعيدا جدا

ــ كنت ... افتش عن هشام الذي كان أين مضى ؟ وهشام الذي هو الآن ــ من اين جاء ؟ كنت افكر كيف عشت معنا وعشنا معك طوال ثماني عشرة سنة فلم تعرفنا ولم نعرفك »[186]

أفليست هذه الفقرة صورة اخرى « لموسى العسكري » الذي « وهب قلبه وفكره ووقته ولحمه ودمه لعمله ــ لتدريس الفلسفة في جامعة » فلم يعرف للحب معنى بالرغم من انه كان يحمل قلبا في صدره ؟[187]

وبالفعل فإن تنامي شخصية « هشام » يتوازى بصورة دقيقة مع تنامي شخصية أبيه. فبمجرد أن يبدأ « موسى العسكري » في استكشاف كينونته حتى يرتد « هشام » انسانا سويا قادرا على النطق والحركة ... ثم إنه لا يلبث ان يتحول الى « معلم » لابيه كما يظهر ذلك في الحوار التالي :

ــ « ومتى اهتديت الى نفسك اتعود الى والدك فتهديه الى نفسه ؟

ــ متى اهتديت الى نفسي لن تكون والدي وأكون ولدك. بل اكون معلمك وتكون تلميذي ؟»[188].

ثم إن « هشاما » في الفصل العشرين يغادر البيت مع « اللامسمى» عندما يكون والده قد استكمل عدته فاهتدى الى ذاته الحية وتخلى عن ذاته الميتة إلا اننا في خاتمة الرواية نجد الثلاثة في زورق واحد.

« افقت وخلف اجفاني صورة زورق جميل يمخر عباب

(185) نفس المصدر : ص 81

(186) اليوم الاخير : ص 106 (انظر الصفحة 131

(188) نفس المصدر : ص 193

نهر عظيم ويجري ضد مجراه وقد ركب الزورق ثلاثة :
ــ اللامسمى
ــ وهشام
ــ وموسى العسكري الجديد »(189).
فمن يكون « هشام » وأي مركب من مركبات شخصية « موسى العسكري » يمثل ؟

إن « هشاما » جاء نتيجة للقاء بين موسى العسكري ورؤيا ... وهذا اللقاء جاء نتيجة للحب الذي الف بينهما. افلا يكون ميلاد « هشام » رمزا الى ميلاد قلب « موسى العسكري » الذي كان يجهل أن له قلبا و لم يكن يؤمن إلا بالعقل ؟

إن ما دار بين « هشام » و « موسى العسكري » من حوارات متعددة يؤكد ذلك بوضوح فهو يرتكز أساسا على الجانب الوجداني باعتباره وسيلة للمعرفة. يقول « هشام » متحدثا الى ابيه عن الفترة التي عاشها قبل أن يرتد انسانا سويا :

ــ تعني انك كنت تجالس أناسا تبصرهم ولا يبصرهم غيرك ؟
ــ بل كنت اسمع أصواتا لا يسمعها غيري.
ــ تسمع اصواتا ولا تبصر أصحابها.
ــ نعم. نعم والغريب انني ما كنت اسمعها بأذني لا اكثر. بل بعيني كذلك وبكل جوارحي كنت احسها في رعشات دمي فكأنني قيثارة كثيرة الاوتار وكأن اصابع لطيفة وغير منظورة تداعب تلك الاوتار. ما أظنني استطيع أن اصف لك ذلك أو أن افسره »(190).

إن « هشاما » القاصر عن النطق والحركة كان يدرك بوجدانه أشياء لا يدركها « موسى العسكري » نفسه ولذلك فإن اباه يعلق على كلامه قائلا : « في هذا اليوم يكتمل عامك الثامن عشر وها أنت تبدو لي أكبر من عمرك بكثير بل اكبر مني بكثير حتى كأنني الولد وانت الوالد »(191).

وبالفعل فإن قلب « موسى العسكري » أكبر من « موسى العسكري » سنا إلا انه لم يع وجوده قبل أن يلتقي « برؤيا » وحتى بعد أن التقى بها فإنه لم يعرف السبيل الى معيشتها لانه لما يعانقها بقلبه.

ومما يؤكد أن « هشاما » يمثل الجانب الوجداني لشخصية « موسى العسكري » أو إن شئنا في لفظة واحدة قلبه، ما نجده في الحوار الذي دار بين « العسكري » و « اللاّمسمى » في خصومة :

« ــ وكيف لهشام أن يكون اصفى بصرا مني وأنا رجل واسع الثقافة وهو صبي جاهل ؟
ــ رب جاهل كان اعلم من الف عالم. العلم في القلب لا في الكتاب.
ــ والعقل ؟
ــ كلما اتسع القلب وامتد ضاق العقل وتقلص ولو أن عقلك لم يكن دليلا أعمى لك لما قادك الى ما أنت فيه الآن من بلبلة ...(192).

ففي هذه الفقرة يظهر بجلاء أن « هشام » يمثل القلب، اليقظ القادر على استيعاب حقيقة الوجود والالتحام بجوهر الكيان. فإذا كانت « رؤيا الكوكبية » جوهر «موسى العسكري » و « هشام » وجدانه الواصل بين الذات وجوهرها فمن يكون « اللامسمى»

يصف ميخائيل نعيمة « اللامسمى » فيقول على لسان « هشام » :

« وبلغت نهاية السرداب وإذا بي وجها لوجه مع رجل حسبته ماردا من المردة، يكسوه رداء أزرق بلون السماء في الربيع وتجلله لحية طويلة بيضاء وتغطي رأسه

(189) نفس المصدر : ص 287
(190) اليوم الاخير : ص 161
(191) نفس المصدر : ص 161 و 162
(192) اليوم الاخير : ص 173/172

عمامة بلون ردائه وتنطلق من عينيه الواسعتين دفقات من النور الهادىء الدافىء.[193].

إن اللامسمى وقد سماه الكاتب كذلك لانه ما من تسمية يمكن أن تحيط بمعناه يبدو في هيئة موفد السماء الى « موسى العسكري » إنه ملاكه الهادي المتجسم في صورة إنسان سماوي الرداء طاهر السريرة نير البصيرة.

وليس في ذلك غرابة إذ ليس « موسى العسكري » كما قدمه لنا ميخائيل نعيمة إلا نبيا من الانبياء ... وجميع الادبيات الدينيّة تنص على أن الله يتصل بأنبيائه عن طريق الملائكة.

والحقيقة أن « اللامسمى » ليس إلا ذات « موسى العسكري » الحية المتجسمة التي تأتي اليه مع منتصف النهار بالتدقيق أي عندما بلغ النور أوجه لتؤكد له نجاح تجربته وتدفعه الى المضي قدما في خوضها حتى يتخلص من ذاته العرض بشكل نهائي ... يقول « اللامسمى » لـ« موسى العسكري » :

ــ « اليس انك تودع يومك الاخير فيؤلمك الوداع لانك لا تدري ماذا تودع وماذا تستقبل ؟ ولو دريت انك تودع ذات الميتة لتستقبل ذاتك الحية لما كانت بلبلتك، ولما آلمك الوداع.

ــ يبدو انك كنت بجانبي ساعة هتف بي الهاتف عند نصف الليل. « قم ودع اليوم الأخير».

« لم اكن بجانبك ولكنني كنت الهاتف ... »[194].

إن مضمون هذه الفقرة يبين أن ذات « موسى العسكري » هي التي دعته الى خوض التجربة الوجودية وقد رأينا فعلا في القسم الاول من الدراسة أن بذور التجربة كانت كامنة في لا وعي البطل. ثم نضجت وبرزت الى وعيه ... ولقد طفقت الذات الحية تتجلى « لموسى العسكري » بالتدريج طيلة الا ثني عشر فصلا الاولى حتى اصبحت واضحة المعالم وضوحا يمكّن من إدراكها حسيًا لا ذهنيا فحسب.

وخلاصة القول أن هذه الشخصيات التي حللناها تحليلا مستفيضا تمثل مكونات شخصية « موسى العسكري » فـ« رؤيا » هي حلمه بأن يكون جوهرا خالصا أو بأن يلتحم بالذات الالهية ... و« هشام » هو وجدانه الحي الذي يعي مالا يعيه الجسد والعقل والخيال ويتيح له تحقيق حلمه ... أما اللامسمى فهو الجوهر المتجسم أو إن شئنا الذات الالهية الحية التي تتقمص « موسى العسكري الجديد

تبقى « أم زيدان » الخادم العجوز التي كانت تشرف على حياة « موسى العسكري » وتحنو على ابنه « هشام » لقد اختار لها الكاتب كما لاحظنا في دراسة الاطار الزماني عمرا يتألف من نفس أرقام عمر « موسى العسكري » إلا ان ترتيبها معكوس ...

وربما كان في هذا الاختيار ايحاء بتناقض الشخصيتين ... والحقيقة أن التناقض بينهما واضح في جميع ما دار بينهما من أحاديث وحوارات[195].

إن « أم زيدان » امرأة مؤمنة إيمانا أعمى أو إن شئنا إيمان العجائز كما يقال فهي عندما يرتد « هشام » انسانا سويا تعتقد أن « السيدة عليها السلام » هي التي اعادت اليه قواه استجابة لنذرها :

ــ « أه ــ هه ــ لا تؤاخذني يا بني ... لا تضحك مني انتم الفلاسفة لا تؤمنون أما نحن العجائز فنؤمن

ــ بماذا ياأم زيدان ؟

ــ من زمان ــ من زمان ــ نذرت نذرا. وقد استحق.

ــ ولمن النذر ؟

ــ للسيدة عليها السلام ...

ــ وماهو النذر.

---

(193) نفس المصدر : ص 139

(195) انظر الفصول التالية : 3 و 8 و 11 و 22

ــ شمعتان بطول هشام وشيلة ايدو إذا استجابت العذراء لطلبي وشفته وقد استجابت ــ عليها السلام ــ وبقي أن أفي بما نذرت »[196]

إن هذا الموقف يستثير لدى « موسى العسكري » التعليق التالي :

« لقد كان بإمكاني أن اسخر بأم زيدان فاسألها من أين لها الثقة بأن السيدة ــ عليها السلام هي التي حلت العقدة في لسان هشام وردت القوة الى ساقيه ؟ ولماذا لم تفعل ذلك من تلقائها ومن زمان ومن غير أن تستدر أم زيدان عطفها بشمعتين كبيرتين وإذا كانت لها القدرة على شفاء المرضى فلماذا لا تشفى كل مريض، وهكذا تغني الناس عن الطب والاطباء والممرضات والمستشفيات أم أنها لا تساعد إلا الذين يسترضونها بشيء من الاشياء ويستعطفونها بمذلة تبلغ حد الانسحاق ؟[197]

وفي هذا التعليق يظهر التناقض بين الشخصيتين و « أم زيدان » تقبل الاشياء كما هي دون أن تفلسفها أو تسأل عن مغزاها أما « موسى العسكري » فإنه يريد أن يفهم نفسه وما حواليه.

تقول « أم زيدان » واصفة نفسها : « من انا يا ابني لافهم إرادة الله سبحانه وتعالى ؟ أنا « أم زيدان » لا أكثر ولا اقل »[198]

إن « أم زيدان » هي المرأة العادية البسيطة المؤمنة إيمانا تقليديا ساذجا لا تعتريه الحيرة ولا يغريه البحث وهي في ذلك نقيض « موسى العسكري » الذي يؤمن بأن الانسان ــ إن لم يكن إلاها ــ فلا معنى لحياته.[199].

ومما يؤكد التناقض بين الشخصيتين أن « أم زيدان » كانت تنتظر عودة « زيدان » ابنها الذي رحل عنها منذ عشرين عاما ولم يأت ولن يأتي ... أما « موسى العسكري » الذي رحل عن ابنه « هشام » فإنه سيجده في خاتمة الرواية.

إن « أم زيدان » ليست في واقع الامر إلا الصورة المعاكسة التي كان يمكن ل« موسى العسكري » أن يكونها لو لم يناده الهاتف ولو لم تستيقظ ذاته الحية. وقد جعل الكاتب منها ظلا ل« موسى العسكري » فهي تواكبه حتى النهاية لكي يبرز لنا التحولات الطارئة على شخصيته ولكي يجسم لنا الفرق بين الانسان النبي ... أو الانسان الذي ظهرت فيه صورة الله وبين الانسان العادي الذي يتاكله الزمان فلا يعرف معنى وجوده ولا مغزاه.

تلك هي أهم الشخصيات التي انبنت عليها رواية اليوم الاخير في مجملها ... وتلك هي رموزها، وما من شك أن للشخصيات الثانوية دلالاتها الذهنية التي سنشير اليها في سياق تحليلنا لاحداث الرواية أو ابعادها العامة.

- II — 4
تركيبة الاحداث ورموزها في « اليوم الاخير »

إن رواية « اليوم الاخير » ليست رواية حركة، وإنما رواية فكر وتأمل.

ذلك هو الانطباع الاول الذي يخرج به القارىء بعد أن يفرغ من قراءتها. ومنشأ هذا الانطباع يرجع الى عدة عوامل لعل أهمها أن احداث الرواية ــ إذا نظرنا إليها من حيث الكم ــ تبدو قليلة إذ نلاحظ أن اثنى عشر فصلا فقط من أربعة وعشرين تضمنت حدثا ما بينما

(196) اليوم الاخير : ص 108/107
(197) نفس المصدر : ص 109/108
(198) اليوم الاخير : ص 31
(199) انظر صفحة 183.

ظلت بقية الفصول خالية أو تكاد من أي حدث. وليس هذا فحسب فإن الاحداث ــ لم تكن غاية في حد ذاتها وإنما شكلت ركيزة للتأمل وحركة الفكر ... وهذه الملاحظة تنطبق، على جميع الاحداث دون استثناء بدءا من استفاقة « موسى العسكري » عى صوت الهاتف وانتهاءً باحتراق الطائرة.

على أن الاهم من ذلك هو أن نلاحظ أن ميخائيل نعيمة انتقى احداث روايته واخضعها الى عملية تركيز وتكثيف كبيرين، تركيز من حيث انه نزلها في سياق يوم واحد من عمر « موسى العسكري » وتكثيف من حيث انه اضفى عليها رموزا ودلالات في غاية الثراء.

إن « موسى العسكري » في يومه الاخير يشهد من الاحداث الكبرى أو المنعرجات الحيوية ما يمكن أن يشهده الانسان في عمر كامل.

إنه يستفيق على صوت هاتف يدعوه الى « توديع يومه الاخير » ويشهد عودة العافية الى ابنه « هشام » بعد ثمانية عشر عاما من القصور، وتقرر زوجته العودة اليه بعد أن هجرته ويلتقي ب« اللامسمى »، ثم تسند رئاسة الجامعة وقد كان يطمح اليها الى أحد زملائه فلا يغتاظ ويكتشف أبو فرحات في بستانه كنزا فيتخلى له عنه، ويشهد سقوط الفتى الصياد فيحاول إنقاذه ويكاد يسجن بسبب ذلك فلا يثور وحين يعود الى البيت يكتشف أن ابنه « هشاما » قد سافر مع « اللامسمى » فلا يموت حسرة عليه، وأخيرا تحترق الطائرة التي كان يتصور أن « رؤيا » قادمة على متنها فلا يحترق لوعة ولا يترمد.

ومثلما لاحظنا في تحليل تجربة « موسى العسكري » الوجودية تسير هذه الاحداث في خطين متوازيين احدهما تصاعدي والآخر تنازلي وينتظم الخط الاول الاحداث الواردة في الاثني عشر فصلا الاولى حيث تصب دلالة هذه الاحداث في مصب واحد يحوم حول اليقظة (استفاقة « موسى العسكري » على صوت الهاتف) والانطلاق (عودة العافية الى « هشام ») وتلاحم مكونات الذات (البشارة بعودة « رؤيا ») ولقاء الذات بجوهرها (حلول اللامسمى)

وفي المقابل ينتظم الخط الثاني أي التنازلي ما ورد في الاثني عشر فصلا الاخيرة من احداث تقترن جميعها بمفهوم التلاشي، تلاشي ما يسميه « موسى العسكري » بالزوائد او القشور أي الطموح الى المركز الاجتماعي الاعلى (رئاسة الجامعة) والى الثروة (الكنز) والى الكمال المعرفي (سقوط الفتى الصياد واحتراق الطائرة التي كانت تنقل « كالا » خطيب « زهية »).

وهكذا تنطبق تركيبة الاحداث على مرحلتي تجلي الذات الجوهر وتداعي الذات العرض تطابقا كليا، وهو ما يضفي عليها الطابع الذهني الذي رأينا في الفصول الثلاثة السابقة أن ميخائيل نعيمة اضفاه على الاطارين المكاني والزماني وعلى الشخصيات في اليوم الاخير.

ولعله مما يؤكد هذا الطابع أن الكاتب توخى في الرواية أسلوبا خاصا في المزج بين الحلم والحقيقة اولا وبين المعقول واللامعقول ثانيا.

فلقد ابتدأت الرواية بحلم وانتهت بحلم آخر وبين هذين الحلمين تتابع عدة رؤى أخرى شهدها البطل نفسه أو شهدتها الشخصيات الاخرى المحيطة به.

وللحلم في منظور ميخائيل نعيمة معنى خاص وقيمة متميزة يقول « اللامسمى » في حواره مع « موسى العسكري » :

ــ اواثق أنت من أن « هشاما » لم يبصرني من قبل ؟

ــ بل قال انه ابصرك في المنام.

ــ وما الفرق بين ما نبصره في المنام وما نبصره في اليقظة

ــ الفرق أن ما نبصره في المنام أوهام وأضغاث احلام وما نبصره في اليقظة حقائق محسوسة ملموسة

ــ اليست حياتك في المنام امتدادا لحياتك في اليقظة ؟

ــ بلى

ــ فكيف لحياتك أن يكون بعضها وهما وبعضها حقيقة ؟

وكيف لك أن تعرف اين تنتهي الحقيقة واين يبتدىء الوهم ما دامت حياتك حبلا موصولا والخيوط التي فتل منها ذلك الحبل خيوطا لا انقطاع لها.

ــ سؤال محير.

ــ بل لا مجال للحيرة. أن يكون ما تحياه في المنام وهما فما تحياه في اليقظة وهم كذلك. أو يكن ما تحياه في اليقظة حقيقة فما تحياه في المنام حقيقة كذلك »[200].

إن الحلم ــ كما يتجلى من هذه الفقرة وكما يراه ميخائيل نعيمة جزء من حقيقة الوجود ــ وهو ان كان يبدو للانسان بدون معنى أو كان الانسان يعجز عن الاحاطة بمعناه ــ يقوم دليلا قاطعا على أن في ذات الانسان قوى قادرة على اختراق مالا تستطيع الحواس اختراقه من حدود.

وكان ميخائيل نعيمة إذ يؤكد ذلك يريد أن يقنع القارىء بأن رواية اليوم الاخير وإن كانت تبدو في شكل حلم ذهني ــ فإنما لانها ذات علاقة وثيقة بالحقيقة ذلك أن جميع أحداثها ممكنة الحصول في الواقع.

وهنا تظهر اهمية المزج بين الحدث المعقول والحدث اللامعقول في اليوم الأخير.

فلقد انفتحت الرواية على ظاهرة لامعقولة أو غيبية هي ظاهرة الهواتف ... كما تضمنت ظاهرة لا معقولة أخرى هي عودة العافية الى « هشام » بصورة يعجز العقل عن تفسيرها.

وقد حرص الكاتب على أن يبين أن هاتين الظاهرتين مستمدتان من الواقع المعاش و ليستا من محض خياله. فبالنسبة الى الحادثة الاولى يتذكر « موسى العسكري » بمجرد أن يستفيق على صوت الهاتف ماكان حدث لزميله في الجامعة : « لو كنت من الذين يرون الرؤى أو كنت ممن سبق أن جاءهم هاتف من الغيب لما أذهلني ما سمعته وما انا فيه فقد عرفت أكثر من رجل وأكثر من امرأة يروون أغرب الروايات عن رؤى أبصروها في اليقظة أو في المنام وعن أصوات سمعوها من الغيب. ومنهم زميل من زملائي في الجامعة وهو استاذ الطبيعيات ومن المفروض فيه أن يكون ابعد الناس عن تصديق تلك الروايات ولكنه اكد لي انه ذات مرة وهو يتناول غداءه مع عائلته سمع والده يحذره بصوت جلي من سفرة كان ينوي القيام بها فاقلع عنها. وكان والده قد انتقل الى رحمة ربه قبل ذلك بعشر سنوات. وقد أدهشه أن لا يسمع الصوت احد غيره وأن لا يصدقه حتى اهل بيته. ولقد صدقته لانني ما عرفت في حياتي رجلا أصدق منه لسانا وانبل خلقا.[201]

اما بالنسبة الى الحادثة الثانية فإنه يشير الى ما كان قرأه عن الرجل الكسيح الذي استرجع قواه عندما فاجأه الكلب الدانماركي : « قرأت مرة عن رجل كسيح كان جالسا في حديقة منزله ينعم بأشعة شمس الصباح. وكان باب الحديقة مفتوحا وإذا بكلب دانماركي عظيم يدخل الحديقة بغتة فما إن رآه الرجل حتى صاح من شدة الذعر وللحال دب الدم في ساقيه اليابستين وبقفزة واحدة بلغ باب منزله فتوارى في الداخل وأغلق الباب خلفه. ومن بعدها عاد إنسانا سويا »[202]

والحقيقة أن حرص ميخائيل نعيمة على تضمين هاتين الحادثتين في روايته وبالضبط في الفصول الاولى منها لا

(200) اليوم الاخير : ص 168 ــ 169
(201) نفس المصدر : ص 8
(202) اليوم الاخير : ص 44

ينبع فحسب من رغبته في إقناع القارىء بأن منطلقات « اليوم الاخير » ترتكز على ارضية واقعية بل ينبع أيضا من رغبته في إقحام القارىء في عالمه الروائي الذهني حتى إذا سلم بواقعية المنطلقات فإنه يصبح قابلا للتسليم بنتائجها.

ومعنى ذلك إذا سلم القارىء بإمكانية التواصل بين عالم الغيب وعالم الشهادة عن طريق الهواتف فإنه يصبح قادرا على التسليم بإمكانية التواصل بينهما عن طريق التجسم أو التجسد على نحو ما نلاحظه في اللقاء بين « موسى العسكري » وبين « اللامسمى ».

ومعناه ايضا أنه اذا سلم القارىء بأن احساس الخوف يمكن أن يعيد للمشلول القدرة على الحركة. فإنه يصبح قادرا على التسليم بأن شعور المحبة الغامرة يمكن أن يحقق نفس الشيء على نحو ما حدث ل« هشام » لما فاض قلب ابيه بالمحبة.

ولقد كان تعليق الطبيب على ما حدث ل « هشام » هزة من رأسه وقوله : « الدنيا مليئة بالمفاجآت برغم الطب والاطباء والعلم والعلماء، والمنجمين والانبياء »[203] ... وهذا التعليق يبرز الامبالاة التي يقابل بها الناس عادة مثل هذه الظواهر الخارقة للعادة أو القوانين الطبيعية أو للنظام كما يسميه « موسى العسكري ».

وهذه اللامبالاة هي التي يحاول ميخائيل نعيمة أن يقاومها فالخروج عن النظام في كون محكم النظام ليس في رأيه الانداء موجها الى الانسان حتى ينتبه الى وجود النظام ويبحث عن حقيقة كينونته داخل إطاره.

وليست رواية « اليوم الاخير » في نهاية الامر إلا تطبيقا نموذجيا لمثل هذا البحث الذي وظف فيه ميخائيل نعيمة ظواهراللانظمام من أجل إدراك النظام، وظواهر اللامعقول من أجل إدراك المعقول وفي عبارة موجزة ظواهر عالم الغيب من اجل فهم عالم الشهادة.

(203) نفس المصدر : ص 86

شعر

شعر
نور الدين صمود

غَمَرَتْنَا بِمَجْدِها قَرْطَاجُ
فَهْيَ في مَفْرَقِ الحَضَارَاتِ، تَاجُ
صَخْرُهَا، وهْوَ صَفْحَةٌ ذاتُ مَجْدٍ
فِي حِمَانَا، رَغْمَ اللَّيالِي، سِرَاجُ
نطَقَ الصَّخْرُ، فالحُرُوفُ شِفَاهٌ
لاَحَ فيها، رَغْمَ السُّكُوتِ، انْفِرَاجُ
قَدْ جَعَلْنا الأطْلاَلَ « قِبْلَةَ » فَخْرٍ
كُلَّ يَوْمٍ يَزُورُها « الحُجَّاج »
كَانَ فِيهَا، بالأَمْسِ نُورُ فخارٍ
فِي الحنايَا يَشِعُّ مِنْهُ ابْتِهَاجُ
كَمْ قُصورٍ مَنِيعَةٍ رَائعاتٍ
مِنْ رُخامٍ يَشِعُّ فيها الزُّجَاجُ
كُلُّ رُكْنٍ تَلُوحُ فيه فَتَاةٌ
يَمْلِكُ القلبَ طَرفُها المِغْنَاج
ذَاتُ صَدْرٍ مِنْ مَرْمَرٍ ذي بَهَاءٍ
زَانَهُ، في الخُدُورِ، تِبْرٌ وَعَاجُ
عَطَّرتْ شَعْرَها العُطُورُ الغَوَالي
وَكَسَاهَا الّدمقْسُ والّديبَاجُ
أَسَرتْ كُلَّ عَاشِقٍ، فَتَرَاءى
بَيْنَ جَنبيهِ خَافِقٌ مُهْتَاجُ
كَانَ لِلْعِزِّ في حِمَاهَا عُلُوٌّ
وَلِصُبْحِ الأَمْجَادِ فِيهِ انْبِلاج
عِنْدَمَا أَبْصَرَتْ غُزَاةٌ حِمَاهَا
نَحْوَ هَذَا الخَلِيجِ بالغَدْرِ عَاجُوا ...
بَذَلَتْ شَعْرَها وأَعْطَتْ حُلاَهَا
لِبِلادٍ فِدَاؤُهَا الأَحدَاجُ
لَيْسَ مِثْلَ الفِدَاء يُبرِى جِرَاحًا
فَهْوَ في غَمْرَةِ الكِفَاحِ، العِلاجُ
كَمْ قُصُورٍ عَدَتْ عَلَيْهَا العَوادي
وَدَهَاهَا التَّخْرِيبُ والأزْعَاجُ !
نَهَبَتْهَا الشَّحْنَاءُ مِنْ بَعْدِ عِزٍّ
أَيْنَ مِنَّا نُضَارُهَا الوَهَّاجُ ؟!

شعر

أحْرِقَتْ بَعْدَ رِفْعَةٍ وَعَلاَءِ
وَتَعَالَى لَهِيبُهَا الأَجَّاجُ
سُورُهَا كانَ مُشْمَخِرًّا عَتِيدًا
يَبْهَرُ الْعَيْنَ لَيسَ فِيهِ اعْوجَاجُ
حَطَّمَ الْدهْرُ كُلَّ حِصْنٍ مَنيعٍ
وَتَوَارَى مِزْلاَجُهُ والرِّتَاجُ
وَرَمَى الْوَيْلُ أهْلَها في حِمَاهُمْ
يَومَ سِيقُوا كَمَا تُسَاقُ الْنعَاجُ

* * * * * * *

هَذِهِ الأرْضُ أبْصَرَتْ كُلَّ عِزٍّ
وَرَأى الْوَيْلَ بَحْرُهَا الرَّجْرَاجُ
مِنْ حَدِيثِ الْخَلِيجِ عَنْ حَنَّبَعْلٍ
عَذُبَ الْمَوْجُ، وَهْوَ مِلْحٌ أُجَاجُ
دَوَّخَ العَالَمِينَ طَعْنًا وضَرْبًا ...
ثَارَ منهُ في كُلِّ أُفْقٍ عَجَاجُ
أوْلَجَتْهُ الْحُرُوبُ فِيهَا صَبِيًّا
فَهْوَ، دَوْمًا، فِي سَاحِهَا، ولاَّجُ
لِاسْمِهِ كَانَ في الشُّعُوبِ دَوِيٌّ
مِنْهُ يَبْدُو الاضْطِرَابُ والانْزِعَاجُ
فَهوَ كالْبَازِ لا يُصَلْصِلُ إلاَّ
سَكَتَ الْديكُ واسْتَكَانَ الدَّجاجُ
كَانَ صَقْرًا يَحْتَلُّ فِي الحَرْبِ جَوًّا
فَيُولِّي مِنْ ظِلِّهِ الدُّرَّاجُ
باسْمِهِ تُفْتَحُ الحُصُونُ وتُغْزَى
مِثْلَمَا يَقْهَرُ الظَّلاَمَ السِّرَاجُ
غَيْرَ أنَّ الأنْصَارَ قَدْ خَذَلُوهُ
فاحْتَوَتْهُ، مِنَ البِلادِ، الفِجَاجُ
أخْرَجُوهُ مِنْ أرْضِهِ، بَعْدَ عِزٍّ
فَدَهَاهُ الْخِذْلاَنُ والاخْرَاجُ
شَرِبَ السُّمَّ وارْتَضَى المَوْتَ نُبْلاً
رَافِضًا أنْ تُذِلَّهُ الأعْلاَجُ

غَيْرَ أَنَّا نَرَاهُ مِثْلَ مَنَارٍ

بِسَنَاهُ يُبَدَّدُ الادْلاَجُ

نَسَجَ الخُلْدُ مَجْدَهُ فهو بَاقٍ

لَيْسَ يَبْلَى مَا حَاكَ ذَا النَّسَّاجُ

وَرَأَيْنَا « دِيدُون » ! تَهْجُرُ أَرْضًا

بَعْدَمَا كَانَ مِنْ أَخِيهَا اللَّجَاجُ

تَرَكَتْ « صُورها » لِتُنْتِجَ سُورًا

لِلْحَضَارَاتِ، حَبَّذَا الانْتاجُ !

سَوَّرَتْهَا بِجِلْدِ ثَوْرٍ، فَلاَحَتْ

بُرْجَ عِزٍّ مِنْ دُونِهِ الأَبْرَاجُ

لَمْ تُسَيِّجْ « قَرْطَاجَهَا » بحَدِيدٍ

كَانَ رَمْزًا لِلسِّلْمِ ذَاكَ السِّيَاجُ

لَهِجَ المَجْدُ باسْمِهَا مُنْذُ كَانَتْ

إِنَّمَا الْمَجْدُ بِالعُلَى لَهَّاج !

* * * * * * *

هَذِهِ الأَرْضُ أَبْصَرَتْ أَلْفَ نَصْرٍ

وَرَأَى الْوَيْلَ يَمُّهَا الرَّجْرَاجُ

لَمْ يَزَلْ بَحْرُهَا يُحَدِّثُ عَنْهَا

وَتُغَنِّي، بِمَجْدِهَا، الأَمْوَاجُ

فَهْيَ قَدْ شَاهَدَتْ لَهِيبَ نِضَالٍ

بِجُنُودٍ كَأَنَّهَا الأَثْبَاجُ

عَزْمُهُمْ كَانَ مِثْلَ بَحْرٍ غَضُوبٍ

فَتَرَاهُمْ كَالمَوْجِ هَاجُوا وَمَاجُوا

بَذَلُوا النَّفْسَ والنَّفِيسَ وَظَلُّوا

مِثْلَ سَيْلٍ مَعِينُهُ ثَجَّاجُ

لاَ تَمُوتُ الشُّعُوبُ مَهْمَا أُذِلَّتْ

وَاسْتُبِيحَتْ، وابْتُزَّ مِنْهَا الخَرَاجُ

* * * * * * *

إِيهِ « قَرْطَاجُ » يَا مَنَارَ الْمَعَالِي

أَسْرِجِيهَا فَدَأْبُكِ الاسْرَاجُ

شعر

أَنْتِ أُسْطُورَةُ الأَسَاطِيرِ، لَكِنْ
كُلُّ مَا فِيكِ كَالسَّنَى وهَّاجُ

هَزَجَتْ باسمِكِ الحَضَارَاتُ، حَتَّى
أَطْرَبَتْ مَسْمَعَ الدُّنَا الأَهْزَاجُ

أَنْتِ أُمٌّ لِكُلِّ مَجْدٍ أَثِيلٍ
ثُمَّ جاءَتْ مِنْ بَعْدِكِ الأَفْوَاجُ

أَنْتِ لِلْحَاضِرِ السَّعِيدِ سَبِيلٌ
وَلآتِي أَمْجَادِنَا المِنْهَاج

قَدْ تَخِذْنَاكِ لِلْمَعَالِي « بُرَاقًا »
بِكِ كَانَ الصُّعُودُ و « المِعْرَاجُ »

مِنْ هُنَا مَرَّتِ الْحَضَارَاتُ تَتْرَى
لَمْ يَحُلْ دُونَ بَابِهَا الْمِزْلاَجُ

ولُغَاتُ الأَقْوَامِ مَرَّتْ، وَلَكِنْ
لُغَةُ « الضَّادِ » فَوْقِهَا الْيَوْمَ تَاجُ

شَيَّدَ الشعبُ أَلْفَ « قَرْطَاجَ » تَبْقَى
فَالحَضَاراتُ بَعْدَهَا أَمْشَاجُ

أَنْتِ، يا أُمَّ حَنبَعْلٍ، تُبَاهِي
فَلَكِ الْيَوْمَ بالخُلودِ امْتِزَاجُ

كُنْتِ لِلْحَاضِرِ المَجِيدِ نَوَاةً
لَيْسَ بِدْعًا إِنْ رَاقَ فِيكِ النِّتَاجُ

فِي سِجِلِّ التَّارِيخِ صَفْحَةُ عِزٍّ
غَمَرَ الكَوْنَ نُورهَا الوَهَّاجُ

بِنْتَ « دِيدون » باسْمِكِ المَجْدُ يَزْهُو
كُلَّمَا قِيلَ : هَذِهِ قَرْطَاجُ !

أكتوبر 1986 / نور الدين صمود

شعر

الميلاد

شعر: جعفر ماجد

يَا أَيَّتُهَا المزْرُوعَةُ فِي أعْمَاقِ البَحْرْ
يَا طافِحَةً بالسِّحْرِ وَسَابِحَةً كَالعِطْرِ وَحَالِمَةً
كَالضَوْءِ عَلَى أَهْدَابِ الفَجْرْ
يَا كُلَّ العِشْقِ وَكُلَّ الحَرْقْ
يَا أَيَّتُهَا المَسْكُونَةُ بِالأَنْغَامِ وَهَائِمَةً
كَالغَيْمِ وَرَاءَ الأُفُقْ
يَا قَاسِيَةً كَاللَّيْلِ وَرَاحِمَةً كَالصُّبْحِ الآتِي فِيكِ إِلَيّ
يَا صَامِتَةً بِالنُّطْقِ وَنَاطِقَةً بِالصَّمْتْ
يَا وَاهِبَةً حَقَّ العَيْش
يَا مَانِعَةً قَدَرَ المَوْتْ
يَا سَاكِنَةً فِي القَلْبِ وَحَاكِمَةً فِي الغَيْبْ
يَا كُلَّ السِّحْرِ وَكُلَّ الشِّعْرِ وَكُلَّ البَوْحِ وَكُلَّ الكَبْتْ
قُولِي :
مَنْ أَنْتِ ؟

* * *

اليَوْمَ أَتَيْتِ وَفِي عَيْنَيْكِ الفَجْرُ الطَّالِعُ فِي عُمْرِي
وَالغَامِرُ بِالضَّوْءِ الأَزْرَقْ
تَمْشِينَ عَلَى رَغْوَاتِ المَوْجِ كَنُورِ الشَّمْسِ
الذَّائِب فَوْقَ المَاءِ وَفِي خَدَّيْكِ وُرُودٌ لَمْ تُنْشَقْ
وَبِشَعْرِكِ مِثْلَ خُيُوطِ الوَهْمِ الحَامِلَةِ الأَشْذَاءَ مِنَ المشْرِقْ
وَعَلَّمَنِي أَنْ أَشْرَبَ مِنْ عَيْنَيْكِ وَلاَ أَشْرَقْ
اليَوْمَ اشْتَقْتُ إِلَيكِ بِأَعْمَاقِي
وَشَطَبْتُ العَالَمَ قَبْلَكِ يَا صَنَمِي المَعْبُودْ
اليَوْمَ أَتَيْتُ إِلَيكْ
وَعَثَرْتُ عَلَى الكَنْزِ المفْقُودْ
اليَوْمَ الوَاحِدُ وَالعِشْرُونْ
أَنْتِ المَوْلُودَةُ فِيهِ يَا لَيْلَى... وَأَنَا المَوْلُودْ

* * *

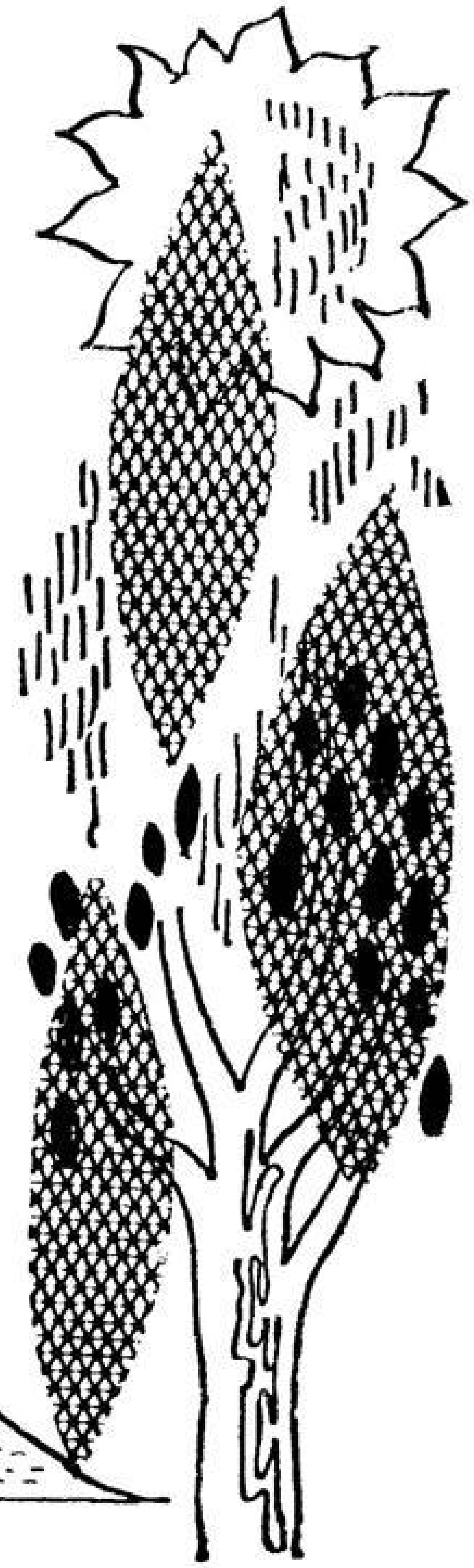
اليَوْمَ تَكَلَّمَتِ الأَشْيَاءُ وَقَالَ الكَوْنُ جَمِيعَ
حُرُوفِ الاسْمِ السَّاكِنِ فِي أَعْمَاقِي قَبْلَ الخَلْقْ
اليَوْمَ اشْتَقْتُ إِلَيْكِ وَفَاضَ الشَّوْقْ
يَا أَحْلَى... يَا أَحْلَى الأَسْمَاءْ
هَذَا صَوْتِي فِي اللَّيلِ يُنَادِي فِي
كُلِّ الأَوْقَاتِ وَفِي كُلِّ الأَنْحَاءْ
مِنْ أَينَ يَكُونُ العِشْقْ ؟
تَرْمِيكِ الشَّمْسُ بِأَهْدَابِي
وَأَرَاكِ عَلَى قَطَرَاتِ المَاءْ
مِنْ أَيْنَ يَكُونُ العِشْقْ ؟
يَتَلأْلأُ وَجْهُ البَدْرِ إِذَا
حَدَّثْتُ بِحُبِّكِ نَفْسِي
وَرَأَيْتُ جَمَالَكِ فِي كُلِّ الأَشْيَاءْ
مِنْ أَيْنَ يَكُونُ العِشْقْ ؟
حَتَّى يَحْتَدَّ البَحْرُ عَلَى الدُّنْيَا
حَتَّى يَهْتَاجْ
وَتَثُورَ الرِّيحُ تَثُور عَلَى قِمَمِ الأَمْوَاجْ
وَتَدُورَ الأَرْضُ كَمَا دَارَتْ قَبْلَ المِيعَادْ
فِي دَوْرَتِهَا الأُولَى بَعْدَ الخَلْقْ
وَيَعُودَ الصَّيْفُ كَمَا فِي المَاضِي عَادْ
وَيَعُودَ الشَّوْقْ
سَأَرَاكِ
وَسَأَحْسِبُ عُمْرَ الحُبِّ لِحُسْنِكِ فِي أَحْلَى الأَعْيَادْ
يَا أَيَّتُهَا المَزْرُوعَةُ فِي أَعْمَاقِ البَحْرْ

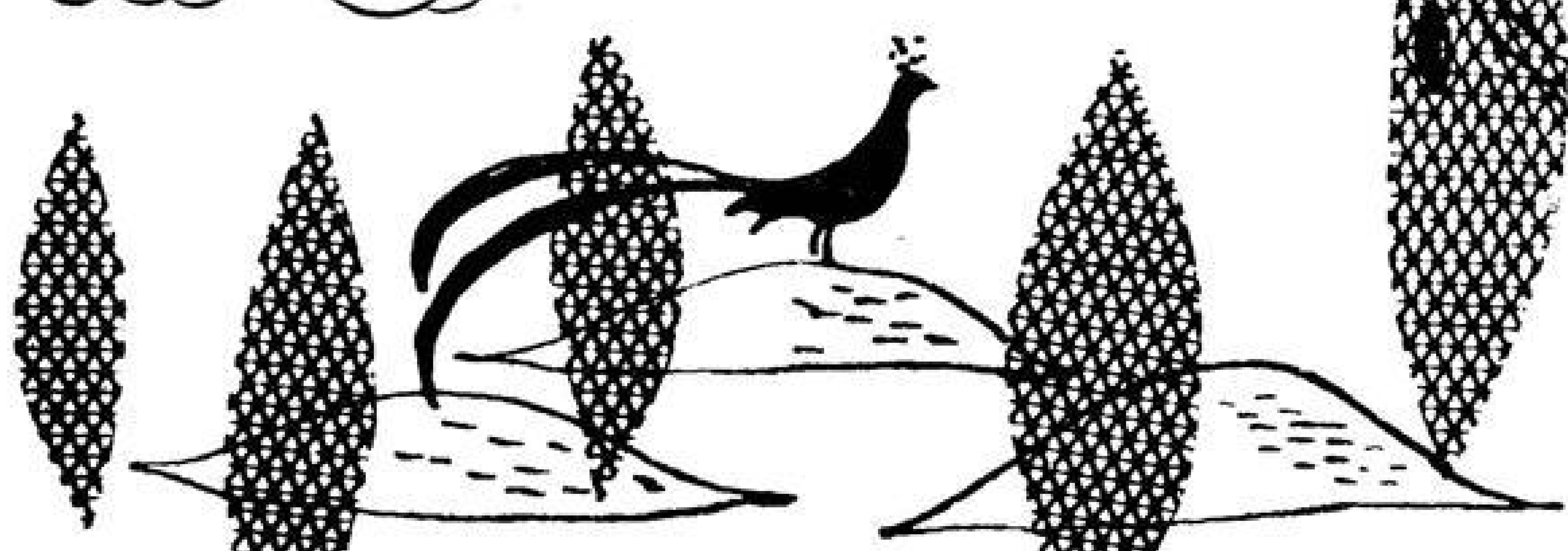
شعر

الطواويس حزينة

أحمد عبد السلام

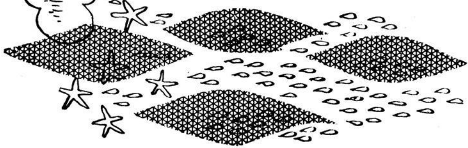
قد اختلفوا في أمر الطواويس:
أتفتح ريشها لبني الانسان
أم تفتحه لاغراء أخواتها؟
ولم تضمها بعد قليل
وتلوي أعناقها بكآبة؟
ألأنها تنكر قبح أصواتها
إذا ما صاحت زاهية
فينكشف لها فجأة مدى بؤسها؟
أم لأنها ترى سوقها
إذا ما انكشف عنها الريش
فتعود إلى اخفائها
بعد أن أدركت أنها لن يخلص لها الجما
فتكون الطواويس





احرص على الكمال
من بني الانسان!
نعم! هي تلوي رؤوسها بعد الزهو
وتنصرف بكآبة
كأن الجهد الذي بذلته
لعرض ألوان ريشها
بلغ بها غاية الاعياء
أو كأنه أثار في نفوسها حزنا قديما
حزنا عميقا.
خالطها منذ وجدت الطواويس
كجرح متوارث لم يندمل
فاذا ما بلغت أوج الفرح والزهو
تذكرت انها ساعة الموت
ستعجز عن فتح ريشها
فلن تنتبه إليها اخواتها
ولن يلتفت اليها طاووس من الاحياء
الطواويس تموت وحيدة
تماما كالإنسان!
وهي مثله تعرف ان أول الموت
وان وحشة القبر تبدأ
بانشغال الاقران والخلان.





قصائد

محمد أحمد القايسي

(1)

ما الذي يفعل المدمنُ
هل يبدل دمَهُ
أم يغيّر لونهُ
أم يستقيلْ
من ضوء عينيه
والتفاصيلْ ؟ !

(2)

ما الذي يكتبُ أحمدُ !؟
اذ ينخرط ضده أحمدُ
هل يفجر قلبهُ
أم يشرب صوته !؟
أم يزرع الرّيح نرجسًا
... ويطيرْ !

(3)

الوردةُ في دمِهَا
والآنَ ...
تحملي جثتها في الانية
هل صرت امرأة الاعشاب اليابسة !؟
ئحَمّلِي ...
أما أنا
فذاهبٌ في اللحظةِ النضرة
الى منزل الشجرة.



(4)

لِكَمْ حب يتسعُ
العمرُ
لِكَم سَوْسَنة !؟
ولِكَمْ سَنَة
أنثايَ سَوْسَنَةٌ
ما كل أنثى
سوسنة !؟

(5)

بَريدي سيهمي به المَطَرْ
والبَابُ تفتحه غيمةٌ
وتُضيىء المَمَرْ
فابقَي في غرفةِ الجلوسِ وحيدةً
فالبرق سيمرْ
ليستحمَ في ليل عينيك ...

«علي حجر»

إلى الذين نكنيهم بالأطفال
وهم يأتون مالم يستطعه الرجال

عزيز الوسلاتي

اللّعبة

حِينَمَا كَمَّشَ أصابعهُ المُستعِرَهْ
سَأَلَ أتْرَابَهُ :
مَا هَذِهِ المُسْتَتِرهْ ؟
قَالَ البَاصِرُ : بُرَّةٌ
قَالَ النَّاصِرُ : صُرَّةٌ
قَالَ الصَّابِرُ : قُرَّةٌ
زادَ العاشِرُ : دُرَّةٌ مُعْتَبَرَهْ
عِندمَا فَتَحَ يَدَهُ
وَجدوهَا حَجَرَهْ !

العيد

قَالَ الأبُ إذْ عَدَّ :
رُطَبًا
أمْ لُعَبًا
أمْ كُتُبًا
أُهْدِيكَ يَا وَلَدِي
أمْ شُمُوعًا عَلى عَدِّ السِّنِينَ ؟
قَالَ الطِّفْلُ وَاعْتَدَّ
أُهْدِنِي يَا أبِي حَجَرًا
وعُدَّنِي في صُفُوفِ المُقَاوِمِينْ !

المنجنيق

حِينَ تَسَلَّلُوا بأوصَالِ القُرَى والمُدُنِ
وعَاثُوا كَالوَبَا، كَالعَفَنِ
قَهْقَهُوا
إذْ ظَنُّوا بِهِ — حِينَ الحَنَى — وَطْأةَ الوَهَنِ
لَكِنَّهُمْ
كَأعْجَازِ الخَوَاءِ تَخَلْخَلُوا
حِينَ قَارَعَهُمْ بِقَامَةِ الفَتَنِ
وهَلَّلَ الحَجَرُ بقَبْضَتِهِ : لَبَّيْكَ يَا وَطَنِي !

بقلم: عبد القادر بلحاج نصر

ينزل المساء ببطء على أطراف القرية... يتقدّم السوّاد يلهو بالمباني البيضاء. يتحرّك سالم متوجها الى المنزل. ما أثقل خطواته. ما أكثر الهموم... ما أشدّ الحزن. يكاد لا يرى الاشياء أمامه ولا يقدّر حجمها. تكاد قدماه تصطدمان بالطوار. يكاد يمشي وسط الطريق بين السيارات... يكاد يلتصق بالحيطان، ويرتطم بجذوع الاشجار القليلة المنتصبة هنا وهناك.

الشارع الرئيسي، تمر الأيام ويسجّل الذهاب والإياب رقما لايعاد له رقم. آثار الخطوات مرسومة في كل منبسط وكل مرتفع، هذا الشارع الرئيسي... يمتدّ الزمن ويمتدّ المكان فتنكمش النفس وتتحجر الملامح، هذا الشارع.

كريمة أخته تتزوج بعد أيام. أبوه لا يملك متاعا كثيرا، وملامح الناس تزداد قسوة مع الزمن. قد يمر ويلقي التحية ولا يجد الجواب، في الشارع الرئيسي يتجاهله الناس... الموظفون وأصحاب الدكاكين، وحتى أبسط العمال. ماذا بقي في الشارع الرئيسي. يمرّ على دار زبيدة يتحدث اليها حديث الأصدقاء... يوضح لها لوعة الجوانح، ومرض القلب. يطلب مساعدة. زبيدة امراة مثل الشارع الرئيسي لا تتغير، إنه يعرفها منذ ثلاث سنوات، أرملة في الاربعين، تحمل في وجهها سمات المرأة الثرية. لها عقارات ودخل كل شهر. زبيدة كالارض العطشى، وهو لا يملك اليها سبيلا، ماذا يقال عنه لو أقدم ووافقها على الزواج... رجل ليس له ذمة... رجل في حماية امراة... رجل يسقط على ركبتيه وينحني. لا إنه سيجرب فقط، سيصل الى دار زبيدة، سيضرب على الباب بقبضته... سيفتح له. سيتجه الى احد المقاعد ويرتمي بكامل جسمه ويغمض عينيه. لا، زبيدة لن تفعل معه أكثر من ان تعرض عليه الزواج.

يقال إن هناك طرقا كثيرة... صحيح انه لم يجرب، لم يدخل المغامرات ولم يتحيل ولم يفكر في الخداع. ان



الاشياء كلها تواجهه بالخديعة، الشارع الرئيسي ومكتب التشغيل ونادل المقهى وحارس الحديقة العمومية. اما هو فلم يرتكب خطوة مريبة. لا يا سالم.. لا عيب ان ترتكب المحرمات وان تكذب. عيب يا سالم، اين يتجه وهو في المفترق تغمره ضبابة الليل، وتخنقه الحيرة، دار زبيدة ام منزل والديه ! يفكر، ويتعطل التفكير، ويدور في مكانه، ينظر الى فوق. حتى النجوم لم تاخذ اماكنها في صفحة السماء، غدا يقولون سالم دخل دار زبيدة. يسري الخبر كسلك الكهرباء من زاوية الى اخرى. زبيدة وسالم... سالم وزبيدة. أولاد القرية، المتسكعون ورواد المقاهي ينظرون ويبتسمون سالم وزبيدة.

ما لها زبيدة ! أرملة رجل محترم، وابنة رجل محترم. أخطيئة ان تتمسك بالبقاء وحيدة في منزلها وترفض الانتقال الى دار والدها... إنها حرة وكل الحقوق معها. وما لها زبيدة ! تخرج الى سوق القرية وتقتني حاجاتها بنفسها دون ان تستخدم وسطاء، وتغدو وتروح في الشارع الرئيسي مثل حضرة العمدة ومدير المدرسة وصاحب الحي التجاري. مالها زبيدة ؟ تكشف عن وجهها حين تمشي وسط الزحمة، وتذهب الى الطبيب وحيدة وتشتري الدواء من الصيدلية، وتسافر ؟ مالها زبيدة حين تسافر وحين تعود وحين تمكث اياما خارج القرية ؟ ما لها زبيدة وهو على عتبة الحياة في ربيع العمر، موفور الصحة مفتول العضلات وعلى قدر كبير من الوسامة.

مالها زبيدة !

لولا الحظ الذي تنكّر... لولا الحظ العاثر. المهم لا بدّ من السفرالى المدينة. يتطلب ذلك ما يتطلب، في المدينة لا تغلق الابواب. ولا تفنى الارزاق. الشغل على قارعة الطريق، ولا يضيع طالب حاجة في الليل او في النهار. وبعد سنوات يعود سالم من المدينة، ويشق الشارع الرئيسي وينظر ذات اليمين وذات اليسار، وتتعطل الحركة في الدكاكين وعلى الارصفة... الكل ينظر اليه مشدوها. سالم عاد من المدينة. شيءمن الحظ، وتدور عجلة الحياة ولا تتوقف.

لو يتحقق الحلم.

لا... لن يذهب الآن الى دار زبيدة. من الافضل ان يقابل والده. فاخته على اهبة الزواج. فقد تنفرج الحال. كان فاضلا يحبه اهل القرية ولايؤذيه احد. وجهه مشرف رغم الخصاصة، نظراته فيها تحدّ وشجاعة، وملامحه لا تخلو من الطيبة والتقوى. ابوه فاضل وعارف وكريم.

غادر الشارع الرئيسي. واسرع حتى لاتغلبه زبيدة فيتراجع وهو يمشي لا هنا يشعر بوجود زبيدة يلاحقه. زبيدة الارملة كالهواء هنا وهناك، زبيدة كالشارع الرئيسي. نظر في وجه الوالد بخشية واحترام. تحسس ملامح الاخت. اقترب من الام وثنى ساقيه وجلس صامتا. تعودت العائلة على النظر والصمت، على الحياء

والصبر، على القناعة والرضى. يخرق سالم العادات ويفتح ثغرة في الاسمنت المسلح الذي نشأ عند زواج الوالدين. يقول سالم مالم يقل حتى الآن. الاب يقرر وينفذ ويرفع القرار اذا اراد. الآخرون ينصتون ويوافقون. الاب يتكلم ياذن بالكلام يصلي يسبح ينام يستيقظ... هو بداية الاعمال في المنزل. سالم ينتظر. يوافق يسجل ذاكرته، يحمل الاوزار. ينفّذ.

ــ يجيل الاب النظر ويقول :

ــ في نفسك شيء يا سالم !

يطأطىء سالم راسه ويجيب قبل ان يغلبه الصمت :

ــ أجل... المشروع القديم مازلت احمله كالوجع في جلدي، تتدخل الام :

ــ تريد ان تغادرنا وتذهب !

يرد دون ان يرفع رأسه :

ــ أذهب وأعود. أخرج من دوامة الضياع. اثبت قدمي في ارض معطاء. هنا لا شيء. الشارع الرئيسي وكلام الناس ... و.و..

كاد يقول شيئا ولكن لسانه تلعثم. وكلام الناس وماذا... يا سالم، الشارع الرئيسي وماذا. امه تعرف، وابوه يهم بان يعرف الواقع. واخته تعرف ولا تقول شيئا. تصعد النّار ولا تنطفىء. يريد ان يقفز قفزة العمر كما يتم في الاحلام. يستدير الاب بكامل جسمه يواجهه.

ــ المدينة بعيدة والتكاليف لا تطاق.

يردّ كأن الجواب حاضر لديه منذ وقت :

ــ مرّة واحدة ويزول المرض. تعودنا على الصبر وعلى التضحية. يتساءل الاب وفي نبرات الصوت حيرة وتخوف :

ــ ماذا :تكلّم. أي شيء تريد ؟

تنهّد ولازم الصمت لحظات، وانتظر الجميع.

ــ أريد شيئا من المال لاواجه المدينة.

انبرت الام :

ــ أنت اعرف الناس يا سالم. اين المال وكيف ؟

أجاب

ــ فكرت في الموضوع. نستطيع معالجة الامر.

قال الاب وهو محافظ على هدوئه :

ــ كيف ؟

تكلّم سالم وكأنه ينفجر :

ــ مهر كريمة...

ارتعدت فرائص الاخت. الآن اصابت الطلقة كريمة... تلك التي لا تقول ولا يقال لها. سالم يطلق النار ويحدث الجرح. ينزل الصمت ويعود الاب الى جلسته الأولى. ما أطول الزمن يقرض كبد سالم. ويمتص دماءه. الزمن كالشارع الرئيسي كشبح زبيدة تتحرك في الخفاء وتوحي بالرضوخ الى الأمر الواقع. يا سالم تزوج زبيدة. مالها زبيدة. مالها الأرملة الجميلة. يتملكه الخوف والغضب.

ــ مهر كريمة... ماذا قررتم. كريمة تتزوج وتتخطى المشاكل وأنا أسافر وأبدأ الحياة. هي تتزوح وأنا أبدأ العمل. المهر... لا أطلب غير ثمن المهر.

الأم تنظر باشمئزاز، كريمة نهضت واختفت في احد الأركان، الأب وقف يفتش عن آنية الوضوء لصلاة العشاء. لا كلمة.. لا ايماءة. تعطلت لغة المخاطبة. ماذا بقي له. يحك عينيه بقوة. سالم يحلم، سالم خرج من دائرة المنطق، سالم يهيم على أرصفة الشارع الرئيسي. يحك عينيه بأطراف أصابعه، يحاول إدراك الاحداث بلهث. المدينة ضباب تحت غلالة من نور والناس يهرعون في الصباح ويهرعون في المساء الى المستقر. المدينة غمامة من المطر تنزل حتى تلامس السطوح ثمّ تبتعد في الفضاء بمائها ورعدها وبرقها، المدينة لا تعرف الجفاف ولا الحيرة

ولا الحزن. ستسافر يا سالم مهما غلا الثمن وطالت المسافة. تململ في مكانه تحت ضوء الفانوس الصغير. استمع الى صوت أمه وكأنه لا يسمعه.

ــ يا بني... الطريق طويلة. لقد مللت من الشارع الرئيسي فكيف ستفعل في طريق لا حدّ لها. اسمع يا سالم.

اكمل الأب الوضوء.

ــ يا خيبتي يا سالم. لم أعهد فيك هذا الجبن. كريمة أختك يا سالم. وأنا على قيد الحياة. وأمّك شاهدة.

أراد سالم ان يخطو خطوة الى الأمام لكن صوت الأب أجبره على الوقوف.

ــ إسمع يا سالم. لقد نسيت كل ما قلت. أنت لم تقل شيئا. لم تتحدّث عن المهر، ولا عن المدينة. العائلة تتجاوز أخطاء أفرادها. أنت إبني سالم يا فلذة الكبد.

إتجه سالم نحو أبيه، احنى رأسه ونطق بصوت فيه رعشة الخائف. المرض لن يزول بواسطة الكلمات. لا بدّ من السفر. يئست من ضيق هذه القرية. أنت أدرى بذلك تحسّه وتتألّم منه، ومع ذلك ما بقي مجال للتنازل

★ ★ ★

هي خطوات يقوم بها الى الأمام الى الوراء. في عز الظلمة. وبين أشياء مبعثرة لا يعرف ما هي... ما حجمها، ما قيمتها، ما ارتباطه بها. سالم يفكّر... لا يفكّر. يفرز مواقف نفسية. ينهار يستوي على قدميه أثبت على الارض من عمود الكهرباء. لن تسقطه رياح العاصفة. هو سالم ابن الحاج، أيهزم وتمرّ على قلبه وأحاسيسه قوافل الغادين والرائحين. يقهقهون فوق امتلاء جسمه ! لن يهزم سالم ولن تعبث به الايدي والألسن. ولن يموت ومرض المدينة في جلده.

دار زبيدة معروفة. أشهر من أي دار في القرية. ودار زبيدة فيها كميات من العسل والحليب والفاكهة. وفيها المقاعد الوثيرة. وفيها زبيدة صاحبة الحسب. جميلة الجميلات. دار زبيدة فيها الستائر الرفيعة والفوانيس. زبيدة وجه في استدارة البدر، وقامة رشيقة، وعينان يشع منهما الذكاء والجمال. مالها زبيدة. ماذا يعيب عنها أهل القرية ؟ أرملة لا تملك حماية. أية حماية ! زبيدة أعلى من كلّ أصوات الناعقين.

تقدم في الخط المستقيم خطوات الى الأمام وأخرى الى الوراء. فتحت زبيدة الباب، وجد نفسه وجها لوجه أمامها. ماذا يقول ؟ ما هو المبرر وما هي الغاية ؟ ظلت واقفة لا تفسح له المجال للدخول ولا تتكلم. وظلّ واقفا لا ينبس بكلمة ولا يستطيع الرجوع على الاعقاب. لحظات تنفجر فيها المشاعر وتسكن فيها الاحاسيس وتموت اوهام وتولد أخيلة. على الكتفين تسقط صخرة كبيرة تهدّ القوى. يا سالم، ما دهاك يا سالم تأتي في الظلام الحالك تطرق الأبواب تبحث عن الاحضان الدافئة، عن الملاذ، عن زبيدة !

تبادلت العيون نظرة العتاب والخوف والحيرة. انسحبت زبيدة الى الوراء، ومشى سالم مترنّحا يبحث عن مكان للجلوس. نهاية سالم زبيدة، والبداية زبيدة. استجمع الشجاعة والكلام ومصادر التعبير.

ــ ليس هناك مكان في هذه القرية.

إقتربت منه... اشتم رائحة العطر تغمر وجهه. ما أروع الزمن حين يهب الانسان ما يريد وما يجب.

ــ أنت قادم أم ذاهب ؟

ــ لا أدري يا زبيدة... هناك حالات يفقد فيها المرء قبلته.

ــ لم أكن انتظر مجيئك هذا الوقت، وان كنت انتظرك !

ــ قد أكون جئت قبل الأوان، وقد أكون تأخرت.

ــ رأيتك في الشارع الرئيسي.

ــ الشارع الرئيسي. المرض الذي لا يبرح الجلد. القهوة المرّة التي أتجرعها وأنا كاره لها. أنا مكره على أشياء كثيرة. زبيدة لو تعرفين !

ــ لا أرى مبررا لهذه القسوة. أنت تصطنع المأساة.

ــ لا... إنني أبحث عن باب للخروج.

ــ لكأنك لا تفهم ما تقول !

ـقلت ماذا يا زبيدة ؟

ـقلت : أنت تصطنع المأساة، وباب الخروج مفتوح على مصراعيه. ماذا تنتظر.

إقتربت منه أكثر، أحسّ بنفسه يدور في دوّامة العطر. هل هو يريدها. هل دخلت قلبه وسيطرت عليه. منذ كم من شهر، منذ كم من زمن سكنت زبيدة سويداءه. وكم استعمل من وسيلة لمحاربتها. أيحني الآن الرأس. أيسقط كورقة خريف وتجرفه زبيدة الى حيث تريد. ما أعظمها زبيدة. ما أشدّ إهانتها. تعاوده رغبته السابقة فيسقط من حالق.

ــ زبيدة أريد أن أذهب الى المدينة.

ــ أنت تعرف أن الطريق الى المدينة لا يمرّ من دار زبيدة. أنت الآن هنا يا سالم. كنت ترفض دائما المجيء الى هنا... ثمّ جئت لتذهب الى المدينة !

أحسّ مع رائحة العطر بحرارة الانفاس. وأحس مع الفراغ الموروث بوجود زبيدة. أحسّ بالحرارة تتدفق حواليه. وببرودة الشارع الرئيسي تنكمش. الأشجار تنور، وجداول الغابات العذراء تترفق ماء صافيا عذبا. القرية يغمرها النور. المقاهي تتزين. تلبس الاعلام والملصقات والانهج تتوزع فيها الفوانيس تشع بلون اخضر دافىء. المتسكعون والعاطلون والمهرجون يرتدون احسن الثياب. الراقصة تلتف حول نفسها وتهزّ بطنها وردفيها ونهديها فوق زربية من الحرير. الشارع الرئيسي يكتظ بالحركة. زغردة وأغنية وضحكة عالية : « سالم ذهب الى المدينة، سالم دخل دار زبيدة، سالم ذهب الى المدينة، سالم في دار زبيدة ».

في الصباح. وفي الصباح الموالي، وبعد أيام. وخلال أشهر كان أهل القرية يتساءلون.. يتساءلون... يتساءلون. ولا أحد يملك الجواب.

قصّة

سيناريُو لجريمَة لم تقترف بعْد

بقلم: حسونة المصباحي

1) رجب :

على طول سياج الصبّار المواجه لبيتنا كنت أراهم مقرفصين : هنّ بملاءاتهن الباهتة الالوان، وهم ببرانيسهم الشخماء الثقيلة. وريح الخريف تنوح وتملأ المناخير والافواه والعيون بالتراب والقش. وهم مقرفصون على طول سياج الصبّار. والاحمرة مقيّدة. والذباب يطنّ. وجدتي العجوز كانت تضمّني بقوّة الى صدرها، وتبكي فيتبلّل وجهي بدموعها. والآخرون واجمون. والسماء بلون الصدأ. والكلاب الهزيلة تلهث قلقة. والاراضي تمتدّ عارية باتجاه الجبال البعيدة. ورائحة الروث تملأ الهواء. وأبي هامد بين الرجال. وثمّة شيخ طاعن في السّن، يخطط على الارض بعصاه. وجدتي تبكي بمرارة وتحرّك رأسها ذات اليمين وذات الشمال. وأنا في حجرها أنظر الى دموعها وهي تسيل غزيرة عبر أخاديد وجهها، ولا أستطيع أن أبكي. وأختي مهريّة تنوح وتخبط بيديها على فخذيها من حين لآخر. وأمّي داخل الغرفة مغطاة بأغطية بيضاء. وأنا كنت أراهم مقرفصين على طول سياج الصبّار. وريح الخريف تولول. وأنا أحاول أن أبكي فلا أستطيع. وأمّي هامدة وملفوفة بأغطية بيضاء. ثمّ فجأة نهضوا. ونهضت جدّتي أيضا. وعلا نواح أختي مهريّة. وانتحبت بعض النسوة. وحمل الرجال أمّي على أكتافهم، وساروا بين أسيجة الصبّار وهم ينشدون : لا اله الا الله، محمد رسول الله ! وأنا كنت أراهم من فوق

ظهر جدّتي التي لم تكن تكفّ عن البكاء. وشيئا فشيئا راح الغبار يتكاثف حتى غطاهم وغطى أمّي، غير أن أصواتهم ظلت تملأ الفضاء رخيمة ومفعمة بالأسى : لا اله إلاّ الله محمد رسول الله ! وانا كنت أشعر أنّي لن أر أمّي بعد ذلك، غير أني لم أستطع ان أبكي. ومن فوق ظهر جدّتي ظللت أنظر اليهم وهم يسيرون على مهل باتجاه شجرة العرعر الضخمة التي تنتصب وسط المقبرة منشدين : لا اله الاّ الله، محمد رسول الله !

كنت بين الرابعة والخامسة حين توفيت أمّي. وأذكر أني واختي مهريّة ظللنا عند جدّتي حوالي عام. وكان أبي يزورنا من حين الى حين. وذات يوم جاء وحملنا الى بيتنا من جديد. وهناك وجدنا امراة فطساء، قاسية الملامح، بوشم على الجبهة وعلى الخدين. وخلال الاشهر الاولى رأفت بحالنا، وعاملتنا بلطف وبشيء من الحنان. ثمّ راح طبعها يسوء، وشيئا فشيئا غلظ صوتها، ولم تعد تبتسم في وجهينا أبدا. وكانت تضربني واختي طول الوقت في غياب أبي وفي حضوره أيضا. ولم تكن تهدأ إلاّ حين يعسر تنفسنا، ويزرق لحمنا، وتتورّم عينا أختي مهرّية من الدموع والألم. وكان أبي يتململ أحيانا لما تشتدّ قسوتها علينا، ويرفع صوته محتجّا، غير أنها لم تكن تعيره اهتماما. وكانت تقف أمامه ويداها في حزامها، وعيناها عينا الكلبة المسعورة تشتعلان وتنبح :« عليك ان تختار بيني وبينهما». وكان هو يخفض بصره، ويبتعد ذليلا وهو يتمتم : « حرام عليك يا إمراة، والله حرام ! ». أما هي فكانت تزداد هيجانا، وترفع صوتها عاليا، وتقذفنا بشتائم بشعة يسمعها أهل القرية جميعا. ولم يتجاسر أبي ولو مرّة ان يهدّدها أو يقسو عليها مثلما كان يفعل مع أمّي. وكنت أنا اكبر وسط تلك القسوة، وفي ذهني أولئك الرجال وهم يسيرون على مهل منشدين وسط الريح والغبار : لا اله الاّ الله، محمد رسول الله !

وفي لحظات اللوعة الكبيرة، كنت أهرب الى كوخ جدّتي، وأمكث عندها أيّاما. أبكي بين أحضانها، واشتكي لها احوالي، واحوال اختي مهريّة. غير ان جدّتي كانت عجوزا معدمة ومريضة طول الوقت. ولذا فانها لم تكن تستطيع ان تهبني غير دموعها وحنانها. اما اخوالي الاربعة فكانوا رجالا قساة، لا يرأفون حتى بلفذات اكبادهم. وكان الناس يشيعون انهم لصوص خطرون يسرقون الدواب من القرى والمداشر الغربية، ويبيعونها بعد ان يصبغوا جلودها. ولم اكن أراهم إلاّ لماما. وكان الواحد منهم اذا ما رآني، اشاح عنّي بوجهه، واسرع في السير مبتعدا عني وكاني مصاب بالجذام ! ولا احد منهم رأف بحالي او بحال اختي مهريّة في عيد من الاعياد او في موسم من المواسم. ومرّة اشتدّ البرد في الشتاء، وتهاطلت الامطار بغزارة، وكان حذائي مثقوبا من كلّ النواحي. وفي كل صباح، كنت ابكي بكاء مرّا وانا في الطريق الى المدرسة. ولم أشأ ان اخبر والدي بالأمر، فانا كنت أعرف انه سينهرني وسيلعنني شرّ اللعنات ان انا فعلت ذلك ارضاء لزوجته العاقر. ويوم السّوق تشّجعت، واقتربت من خالي التهامي وكان يجادل جزّارا وقلت له بلطف : « صباح الخير يا خالي التهامي ». التفت الي مرتعبا. نظر الي من فوق الى تحت، ومن تحت الى فوق وقال غاضبا : — ماذا تريد ؟

حركت شفتي، وخفضت بصري على طريقة الشحاذين وقلت متوسلًا : — أريد حذاء !

تغير لون وجهه، واختلجت شفتاه الغليظتان، ومدّ سبابته، سبابة لص الدواب في اتجاهي، وقال وهو يكزّ على اسنانه : «اذا لم تبتعد عني فسوف اهشم عظامك أيّها ...... »

ابتعدت مختنقا بدموعي.

وبسبب كل ذلك العذاب، لم افلح في دراستي. كان ترتيبي الاخير او ما قبل الاخير دائما. وكان المعلمون يضربونني على أناملي ضربا مبرّحا، فيتضاحك التلاميذ

استخفافا بي. ومرّة عاقبني احد المعلمين، وطلب منهم ان يطوفوا بي في ساحة المدرسة بعد ان يكتبوا على ظهري بالخط الاحمر الغليظ : « هذا حمار ! ». وكانوا يسمّونني « الخنفساء » لقذارتي ونتونة رائحتي حسب ما يدّعون. وبعد ان امضيت سبع سنوات في المدرسة، طردت نهائيا. وصدّقوني اني لم افرح في طفولتي مثلما فرحت لمّا علمت بذلك، حتى اني رقصت في الطريق وانا عائد الى البيت. وهدّد أبي وتوعّد، غير ان زوجته العاقر التي يبدو ان فشلي اسعدها كثيرا هي ايضا، هبّت لنجدتي لاوّل مرّة، وقالت : « دعه، ربّما يفلح في شيء آخر ! »

وقبل ان أنام سمعتها تقول له : « أدخله حانوت نجار أو حدّاد حتى يتعلّم حرفة ما ! »

وبعد أسبوع ادخلني ابي حانوت احد الحدّادين. آه ! كم كانت شذيّة رائحة الفحم، وكم كانت شجيّة نغمات المطرقة على السندان، وكم كان رائعا ان اشاهد الحديد وهو يصهر ! ومنذ الايام الاولى، نسيت عذاب المدرسة، وتخلّصت من تلك الرهبة التي كانت تستبدّ بي كلّما وقفت اما سبّورة، او كلما وُضِعَ امامي كرّاس.

عمار « الفحل » هكذا كان الناس يسمّون صاحب الحانوت. وكانوا يشيعون انه لم يتزوّج ابدا، بل انه لا يهتمّ بالنساء اطلاقا. وهم يقولون انه جاء من الجنوب منذ ثلاثين عاما، غير أنه ولا واحد مهم تمكّن من معرفة المكان الذي ينتسب اليه. والذين عرفوه في البداية يقولون انه كان يتكلم لهجة بدو الصحراء، غير انه سرعان ما اتقن لهجة اهالي قريتنا. وكم مرّة حاولوا كشف اصله، لكن عمار « الفحل » ظل كاتما لاسراره، وابدًا لم يأت على ذكر عشيرته، أو المكان الذي جاء منه منذ ثلاثين عاما ! وانا دخلت حانوتة في اوائل خريف. اذكر ذلك جيّدا تماما مثلما اتذكرهم وانا من فوق ظهر جدّتي اراهم يحثون التراب على أمّي الملفوفة باغطية بيضاء. تأمّلني عمار « الفحل » طويلا، وهو يدخن ويصغي الى ابي، ثمّ رايته يطفيء سيجارته قبل ان تكتمل ويشعل اخرى ويعاود النظر اليّ بعينيه الصغيرتين والحادتين. وأخيرا قاطع أبي قائلا : « انصرف، وسيفلح على يدي ان شاء الله ! ». وانصرف ابي حاثّا خطاه وكأنه تخلص من عبء ثقيل. وظللت أنا واقفا أمام ذلك الرجل الخمسينيّ بصلعته الصغيرة، وببدلته الزرقاء الملطخة بالفحم، وبوجهه النحاسي العريض، وبشفتيه الغليظتين المزرقتين من كثرة التدخين.

بعد بضعة أسابيع فقط، تمكنت من ان أتعلم أشياء كثيرة. وأبدا لم أتباطأ في تلبية ما كان يطلبه منّي عمار « الفحل ». وهكذا لانت معاملته لي، واصبح يلاطفني، ويتحدّث معي احيانا مثلما يتحدّث الى من هم اقرب الى نفسه. وأنِستُ أنا اليه. وأصبحت اشعر انه قادر على ان يحميني من كل ذلك العذاب الذي يحيط بي. ومرّة قال لي : « لماذا لا تنام عندي في البيت ؟ ». وبدون تردّد قلت له انه ليس لديّ مانع. وبعد الغروب، ادخلني بيتا نظيفا ومؤثثا تأثيثا جيّدا. وعلى الجدران، كانت هناك صور لفنانين وفنانات وللملاكمين ولعارضات ازياء وللاعبي كرة القدم. أشعل شموعا، واحضر اكلا لذيذا لم اكل ألذّ منه قبل ذلك. التهمت طبقين بسرعة غريبة. واستحيت ان اطلب ثالثا، غير ان عمار «الفحل» وضع امامي طبقا آخر دون ان يقول لي ولو كلمة واحدة. وبعد ان انتهينا، احضر الشاي، ومدّ لي سيجارة، وقال وهو يغمز بعينه اليسرى : « دخّن يا ولد ! ». ودخّنت أوّل سيجارة في حياتي ودون اي تردّد. وبعد ذلك مدّ لي كأسا كبيرا فيه ماء يميل لونه الى الصفرة وقال : « اشرب يا ولد ! » وشربت. وكان شرابا مرّا غير اني بعد ان اكملت الكاس الاولى، طلبت كاسا ثانيا وانا أقول في نفسي : « ليس هذا الشراب امرّ من العذاب الذي يحيط بي ». وشيئا فشيئا راح جسدي يتراخى،

وبدأ ارتباكي يتلاشى، وانفتح لساني وقلت : « اعطني اخرى يا معلمي! ». واعطاني رابعة وخامسة وسادسة، حتى بدات اشعر اني اسعد إنسان في الكون، واني مثل الطيور أحلّق في السماوات بعيدا عن زوجة ابي العاقر، وعن احوالي القساة. ورحت اضحك واروي لعمار « الفحل » حكايات وطرائف. وكان يشرب ويدخن دون انقطاع، ويضحك عاليا ويقول لي بصوته ذي الرنين الشبيه برنين المطرقة على السندیان : « انت عفريت يا ولد! ». ثمّ اذكر أنّي اخذت ارقص واغني واقول كلا ما لا استطيع ان اتذكره الآن.

ولست ادري ماذا حدث بعد ذلك !

صقلت الحدادة جسدي، واكسبته نضارة وقوّة. وبرزت عضلاتي، واحمرّ خدّاي بسبب ذلك الاكل اللذيذ الذي كنت اتناوله من حين لآخر في بيت عمار « الفحل ». وادمنت على التدخين والبيرة. وشعرت انهما غيّرا حياتي تماما، وازاحا عن نفسي ذلك الهمّ الذي كان يقرّضها طول الوقت. وشيئا فشيئا انست الى حياتي الجديدة، ولم اعد اطيق العودة الى البيت. واخذت اتغيّب ثلاثة او اربعة ايام احيانا. وحذّرني أبي من ذلك، غير أني منذ ان بدات العمل في حانوت عمّار « الفحل » اصبحت اشعر اني تحرّرت منه ومن زوجته العاقر. وازدادت اختي مهريّة جمالا، واصبحت حديث فتيان القرية. ولاحظت انها بدأت تتزيّن، وتكحل عينيها، وتلبس الملاءات الملوّنة والجميلة. وكلما التقيتها، حدّثتني عن الغيرة التي تاكل قلب زوجة ابي العاقر، وعن الاكاذيب والتهم التي تختلقها لاغاضة أبي ضدها. ولم اهتمّ بذلك كثيرا، فانا كنت ارغب في ان اعيش حياتي الجديدة بعيدا عن كل ما يمكن ان ينغصّها. وقد زاد عمار « الفحل » في راتبي. واصبح يعوّل علي في الصغيرة والكبيرة. واحيانا كان يتركني في الحانوت، ويذهب الى المقهى ليلعب الورق. وبعد فترة، تعرّفت على « فتيان السّوء » كما كانوا يسمّونهم. واصبحت ملازما لهم. وكنّا نسهر في بساتين الزيتون، وفي المقابر، وفي المعاصر القديمة والمهجورة، ونشرب وندخن ونفعل اشياء اخرى كثيرة. وكان يقودنا فتى شرس وقصير البنية يدعى « خليفة ». أما نحن فكنا نسميه « العفريت ». وكان له صوت جميل ومغامرات كثيرة. ولكي نسلّي أنفسنا، كنّا نراود المطلّقات والعوانس، ونسلب الفلاحين الذين نعثر عليهم ليلا في المسارب، ونسرق الدجاج والارانب وحتى الشياه، ونقيم ولائم صاخبة ندعو لها كل فتيان « السّوء ».

بعد اكثر من عامين، اتقنت الحدادة، واصبح لي شارب صغير كنت أسوّيه كل صباح حتى يكبر ويصبح مثل شوارب الرجال الحقيقيين. غير اني بدأت ألاحظ ان عمار « الفحل » لم يعد يطيقني، وراح يخاصمني كل يوم ودونما سبب، ويشتمني ويشتم عائلتي، ويقول اني ولد عاقّ، وأني لست فالحا سوى في الكذب والفساد. غير أني خيّرت ان اظل صامتا عسى ان يتركني وشأني. ومع مرور الايام، ازدادت قسوته علي حتّى أني اصبحت اتهيب النظر اليه، او الدخول الى الحانوت. وذات صباح، وجدته واقفا، والى جانبه صبيّ ذكرني بنفسي قبل سنوات. حييت فلم يردّ على تحيّتي.

ـ من هذا الصبي ؟ » قلت بهدوء.

ـ انه مساعدي الجديد » قال.

ـ معناها ....

ـ معناها اني لم أعد في حاجة اليك »قال. ثمّ ادخل يده الى جيب بزته ورمى بين قدمي بعضا من الاوراق النقديّة. وضعتها في جيبي دون ان احسبها، ومضيت الى بار « الدرعي »

قضيت هناك كامل ذلك النهار الحارّ المغبّر اشرب البيرة، وادخن، وافكر في مصيري. وفي بدايات المساء التقيت « المولدي » وهو واحد من اعتى « فتيان السوء ». وكان سكرانا هو ايضا. ومن خلال معاشرتي له اثناء تلك

الفترة انتبهت الى انه فطن وخبيث، وخبير في حلّ المشاكل حتى ان البعض منّا كان يقول انه قادر على النفاذ من عين الابرة ! وكانت له قدرة عجيبة على اللف والدوران. ويبدو أنه تعلّم كل ذلك من خلال اسفاره الكثيرة عبر مدن كنّا نسمع عنها ولا نراها. وكان في الثالثة او الرابعة والعشرين، غير انه كان يبدو اكبر سنّا بسبب ضربة سكين في فكه الايض، وبسبب تكمّش وجهه، واتساخ اسنانه. سرنا صامتين بين سياجين من الصبّار. وعندما توغلنا في البريّة، قلت له :

ــ لقد طردني ذلك الكلب .....

ــ تستاهل » قال شامتا.

ــ ولماذا ؟

ــ كان عليك ان تتركه قبل ان يفعل هذا. انت تعلم ان هذه هي عادته مع كل مساعديه ! »

ــ ولكن ...

ــ لكن ماذا ؟ »قال بحدّة. صمت. كان الليل قد نزل مليئًا بروائح الزرع الناضج، وباصوات الصراصير. وبدالي المولدي في العتمة شبيها بذئب جائع وشرس. جلسنا تحت شجرة خروب بالقرب من المقبرة. اشعل لي وله سيجارة وقال :

ــ هل تحسّ أنك رجل حقيقي ؟!

ــ سيّد الرجال ! »قلت.

ــ تعال معي الى العاصمة !

ــ ....

ــ ادفع لي فقط ثمن تذكرة الباص. وعندما نصل الى هناك سوف أتدبر حالك وحالي. لا تخف. أنت تعرف انه باستطاعتي ان اخطف اسنان الكلب وهو ينبح. ماذا نصنع في هذا البرّ المليىء بالغبار والذباب والفقر !؟ ».ثم راح يصف لي العاصمة، وشوارعها النظيفة والعريضة، والنساء الشقراوات الطويلات.

كنت اعرف انه كان يكذب ويبالغ. غير ان حكاياته أغرتني، وساعدتني البيرة على الهروب بعيدا باتجاه تلك العوالم الجميلة التي راحت تتراقص في راسي كما نجوم ملوّنة. وعندما تقدّم اللّيل، وازدادت الدنيا صمتا من حولنا، قلت للمولدي :

ــ ومتى تريد ان نذهب ؟

ــ غدا إن اردت » قال.

في الفجر، ركبنا الباص باتجاه العاصمة.

وهكذا بدأ فصل آخر من فصول حياتي. وخلال الخمس سنوات الماضية، مارست مهنا مختلفة : عملت حدّادا، خبّازا، مدّلكا وبائعا للسندويتشات في المحطّات .... وفتنت بكرة القدم، وبافلام رعاة البقر. وكنت دائما أحلم بان اصبح مثل اولئك الرجال الشقر الطوال، واتخيل نفسي اعود الى القرية، واقف في ساحة السوق، واعزف لحن الموت، فيتساقط كل اولئك الذين نغّصوا حياتي، وملأوا طفولتي بالرماد والالم. وغيّرت لهجتي، واصبحت أتكلم مثل أبناء المدن تقريبا. ونسيت أهلي، ولم أعد أرغب في سماع اخبارهم. ومضت بي الأيام متقلبة حينا، وهادئة حينا آخر، حتّى جاء ذلك اليوم المشؤوم !

صدّقوني. أنا أكرهه، ودائما اتحاشاه وأنفر منه. ولا مرّة رغبت في معاشرته او الاختلاط به حتى ولو لساعة واحدة. ولانني كنت اعرف انه مراوغ وسفيه، ولصّ خطير، فاني كنت احذر منه شديد الحذر كلما التقيته. غير انه لمّا وقع بصره علي في ذلك اليوم، لم يعد ممكنا الهروب منه مثلما فعلت في المرّات السابقة. كانت المسافة بيني وبينه مائة متر تقريبا. وبيننا كان يتمشى بعض المّارة بتلك اللامبالاة التي تتميّز بها أيام الاحد. راح يتقدّم منّي راسما على وجهه القبيح والمليىء بالبثور، تلك الابتسامة

الخبيثة التي تكشف عن اسنان غليظة وطويلة كأسنان الحمار. ورحت أنا أهيىء نفسي للتخلّص منه بسرعة. وفي تلك اللحظات اخترق ذهني ذلك المشهد البعيد حين كنت من فوق ظهر جدتي أراهم يسيرون على مهل، باتجاه شجرة العرعر التي تنتصب وسط المقبرة، منشدين باصوات شبيهة باصوات الغرانيق : لا اله الاّ الله، محمد رسول الله !

مدّ يده ليسلّم علي، فهززتها متقززا. وسمعته يقول : « مالك شارد هكذا يا رجب ؟ انت مريض ؟ ». وقلت له إني في صحة جيّدة، غير أني على عجل لأنّ هناك صديقا ينتظرني. سألني عن إسمه، فارتبكت قليلا وقلت : « صديق .... صديق .... أكيد أنك لا تعرفه ! »ظللنا واقفين. كان اليوم شديد الحرارة. واللهب يتصاعد من اسفلت الشوارع. وتحت الأشجار، وفي المقاهي يلهث الناس، ويمسحون العرق المتصبّب غزيرا من أجسادهم، ويشربون في جرعة واحدة كؤوس عصير الليمون البارد. سألني : « في أي مكان موعدك ؟ ».

ــ في بار « الزنوج » قلت.

ــ أنا أيضا أريد أن أذهب الى هناك ! » قال.

لعنت نفسي، وسرت الى جانبه على مضض. أنا أكرهه. صدقوني أنا أكرهه، ولا أطيق حتى ان تلمس يدي يَدَه. غير أنه أوقعني ابن الحرام. كان عليّ ان أقول له أني مسافر خارج العاصمة، او اني ذاهب الى العمل، أو ... ولكنّي وقعت مثل كلّ الاغبياء. ولم استطع ان أتملّص منه. لقد أفسد علي ما كنت أنوي القيام به ظهيرة يوم الاحد ذاك : كنت اريد ان اشرب شيئا من البيرة في بار « الزنوج ». ثمّ آكل نصف دجاجة مصلية، وأركب قطار الضاحية الشمالية، وأذهب الى الشاطىء لأستمتع بالهواء العليل، وبرؤية الأجساد الجميلة. كان في جيبي عشرون دينارا. ولم أكن أرغب في مجالسة أحد. غير أنه ماذا يمكن للانسان أن يفعل لتجنّب ما تخفيه الأقدار ؟!

جلسنا في بار « الزنوج »، وطلبنا زجاجتي بيرة. ظللنا اكثر من ربع ساعة، ونحن صامتان. ثمّ سألني :

ــ أين صديقك ؟

ــ ربّما لم يأت بعد » قلت.

شربت الكأس الاولى والثانية والثالثة في جرعة واحدة حتى أتخلّص من ذلك الضيق الذي استبدّ بي، وجفّف حلقي منذ ان إلتقيته. وراح هو يسألني عن أحوالي وعن عملي. وشيئا فشيئا، بدأ يتودّد الي ويقول أنه يحبّني أكثر من كلّ فتيان القرية، وأنه دائما يتسقّط أخباري، ولا يتمنى لي سوى الخير، وأن أمّي رحمها الله كانت صديقة حميمة لأمّه. ولم أتكلّم أنا. اكتفيت بهزّ رأسي من حين للآخر. وفي نفس الوقت كنت أفكر في التخلّص منه و الذهاب فورا باتجاه البحر، والأجساد الجميلة. وفي وقت قصير جدّا أتينا على ستّ زجاجات بيرة. كان البار فارغا او يكاد. ولم يكن هناك غير بعض الزّبائن يحتسون البيرة على المبسط صامتين. وفي أحد الأركان عجوز يهوّم أمام فنجان قهوة فارغ. وكهل دافن رأسه في جرائد الأحد. سقطت ذبابة في كأسي، فطلبت من الجرسون ان يغيّره. وراح هو يثرثر، ويقول انه عثر على عمل محترم في احدى الشركات الكبيرة، وأنه يفكر في الزواج من احدى بنات الحلال، وفي بناء بيت جميل في القرية. ولم أصدقه بطبيعة الحال. فأنا أعرف انه من أشهر الكذّابين في قريتنا، وانه لصّ خطير يعيش من نشل المسافرين في المحطات، ومن خلع ابواب فيلات الاغنياء على الشواطىء، وانه قام خلال مراهقته باعمال يستحي الانسان من ذكرها. وانا كنت اعرف كل صغيرة وكبيرة عنه. غير أنّي وقعت. ودار الحبل حول رقبتي في ذلك المساء الحارّ من مساءات الأحد. ولم ينقطع عن الثرثرة. ولا لحظة، ارتخى قليلا، ومدّ ساقيه، وصمت. وانا استمع اليه، كنت اعجب من قدرته الفائقة على اختلاق الأكاذيب. وفي لحظة ما، سمعته يقول انه يسكن غرفة جميلة على الشاطىء.

ـــ على الشاطىء ؟! » قلت مستغربا.
ـــ نعم. ويمكنك ان تنام عندي هذه الليلة ! »
« إنه يريد ان يتحدّاني ابن ... » قلت في نفسي. نظرت في عينيه. تراقصتا محمرتين وخبيثتين. تململ وتنحنح. انه يكذب. أكيد انه يكذب، قلت وإلاّ كيف يترك انسان غرفته التي على شاطىء البحر، وينزل الى مدينة يكاد ينعدم فيها الهواء. أردت ان اتحداه أنا أيضا، فقلت وعيناي مثبتتان على عينيه :
ـــ ولماذا لا نذهب اليها الآن ؟
ـــ ولكنّك قلت انك تنتظر صديقا !
ـــ فليذهب الى الجحيم. لقد مرّت ساعة دون ان يأتي.
ـــ هيّا بنا ! » قال، وهو ينهي كأسه في جرعة واحدة.
ناديت الجرسون. أقسم الاّ أدفع مليما واحدا. ثمّ أدخل يده الى جيب بنطلون « الجينز » الامامي، واخرج منه حزمة من أوراق الخمسة دنانير، وقال مبتسما : ـــ انت ضيفي هذا اليوم !
« هذا محصول آخر سرقاته » قلت في نفسي وأنا أراه يحاسب الجرسون. خرجنا. أوقفنا تاكسي، وانطلقنا باتجاه البحر. وعندما كنّا نقترب منه، انحنى علي، وقال : « الافضل ان نمضي المساء على الشاطىء، ثمّ نتعشّى سمكا، وبعد ذلك نذهب الى البيت ! »
أمضينا ساعات جميلة على الشاطىء. عاكسنا بعض الفتيات. وتكلمنا مع سائحتين، غير انهما سرعان ما نفرتا منّا. وبعد ذلك جلسنا في احدى البارات المواجهة للبحر، وشربنا بعض زجاجات البيرة. وعندما نزل الليل، دخلنا احد المطاعم، وطلبنا طبقين من السمك، وزجاجتي نبيذ. ولا أخفي إني شعرت في ذلك الوقت، ربّما بسبب الخمر والهواء البحري العليل ان ذلك الضيق الذي استولى عليّ في البداية قد تلاشى نهائيا. ورحت أربت على كتفه واقول له : « انا احبك ايضا يا خليفة. والله احبك .. ».
وكان هو يقول لي : « وانا ايضا يا رجب ! ».
وهكذا أغواني مثل شيطان. وراح يروي لي حكايات طريفة عن أهالي قريتنا. وقد ضحكنا كثيرا، وتعانقنا اكثر من مرّة، حتى ان الجرسون ابدى شيئا من الإنزعاج ربّما بسبب أصواتنا، وضحكاتنا العالية.
تركنا المطعم في ساعة متاخرة من الليل. ومشينا سكرانين لا نكاد ندلّ الطريق. كانت الشوارع مليئة بالناس وبالضجيج. وكانت الحرارة شديدة.
أحسست بالتعب، وبرغبة في ان ارتخي في الماء البارد. قلت له : « خذني الى البحر يا خليفة ». اوقف تاكسي. وعندما نزلنا شممت رائحة البحر، وسمعت صخب الامواج. وكانت الاضواء بعيدة، والدنيا ظلام. ولم يكن هناك أثر لانسان. قلت : « اريد ان اسبح يا خليفة »
ـــ لا تفعل ذلك فانت سكران » قال
رحت اقترب من البحر. ولمّا بلّلت أمواجه قدمي، انتعشت قليلا. انحنيت وبلّلت رأسي السّاخن والمثقل بالخمر، ثمّ تمدّدت على الرّمال الباردة، واشعلت سيجارة. اقترب منّي. تمدّد الى جانبي، واشعل سيجارة هو ايضا. ظللنا ندخن صامتين. ثم شعرت بجسده يلتصق بجسدي، وبانفاسه على وجهي. انتفضت وقلت له بحدّة : « ماذا تفعل ؟! ». ارتمى علي، وتشبّث بثيابي، وراح يقول لي كلاما استحي من ذكره. دفعته عنّي بقوّة، وقرّرت ان اتركه وامضي في حال سبيلي حتى اتجنّب شرّه. غير انه لاحقني، وراح يتهدّد ويتوعّد، ويتحّدث عن عمار « الفحل »، ويقول عنّي وعن اختي مهريّة كلاما بذيئا لم اسمع مثله في حياتي. ولم استطع ان اتحمّل. فجأة وقف شعر رأسي، وتسارعت دقّات قلبي، وازدادت الظلمة حلكة، وتدافعت كل عذابات حياتي الى صدري، والتهب جسدي حتى شعرت كما لواني احترق. راح يقترب منّي دون ان يكفّ عن قذفي

بشتائم قاسية. ولما لم تعد تفصلني عنه غير خطوتين او ثلاثة، اندفعت نحوه. وبتلك السّرعة الفائقة التي اكتسبتها ايام كنت اصهر الحديد، اخرجت السكين من حزامي، وسدّدت له طعنة قويّة في السرّة. اطلق « اع » بقوّة تماما كانه يتقيّأ. سدّدت له الثانية والثالثة والرابعة وربّما الخامسة والسادسة والسابعة بعنف كل ذلك الحقد الذي تجمّع في جسدي طوال حياتي. تلطخت يداي وثيابي بدمه. تهاوى على الارض. ظللت دقائق الهث واقفا بالقرب منه. ثم سرت من جديد باتجاه البحر. اغتسلت، وبللت رأسي. ثمّ خيّل لي أنّي اسمع شخيرا ما. جريت اليه، ورحت اطعنه في اماكن متعدّدة. وبعد ان استرحت قليلا، حاولت ان اردمه تحت رمال الشاطىء غير أني خفت ان يفاجئني احد. سرت على غير هدى، متحاشيا الاضواء والطرقات. ولما بدا النهار يطلع، وجدت نفسي وسط حقل عنب. توسدت ذراعي ونمت. وعندئذ حلمت أني اجري وراءهم عاريا تماما، وهم يحملون امي باتجاه شجرة العرعر المنتصبة وسط المقبرة، منشدين وسط الغبار والريح الصفراء : لا اله الاّ الله، محمد رسول الله. جريت وجريت غير اني لم ادركهم ابدًا. وحين استيقظت كانت الشمس في قلب السماء وعند راسي كان يقف فلاح غليظ الملامح، شاهرا هراوته وكانه يتاهب لقتل ثعبان.

2) خليفة :

اسمي خليفة بن عثمان العيدودي. غير اني اريد ان اقول لكم منذ البداية ان كل ما يقولونه عنّي اكاذيب اختلقوها لينغّصوا حياتي. نعم. كل ما يقولونه ويروونه لا اساس له من الصحة. هم دائما يحتاجون الى ضحية لارضاء غرائزهم الشريرة. وقد اختاروني انا منذ الطفولة لكي يشفوا غليلهم. ماذا افعل لهم ؟! قولوا لي انتم يا اصحاب الراي والحكمة ماذا افعل ضدّ قوم اشتهروا بالحقد والنميمة، وبالكذب وباعداد الاحابيل وحبك المؤامرات، وربما بسبب كل هذا هم دائما فقراء وجياع لا يرأف بهم الله، ولا يحنّ لا على كبيرهم ولا على صغيرهم. حتي لما تنزل الامطار، لا تخضر أرضهم، ولا ينمو زرعهم، ولا يزهر لا لوزهم ولا زيتونهم. قوم من اللصوص والفاسقين يحتاجون دائما الى نفس بريئة كي يعذبوها، ويشووها على نار حقدهم، ويمسحوا فيها آثارهم وذنوبهم. منذ الصبا وانا اعاني منهم. ولا مرّة تركوني وشاني. دائما هم ورائي وقدّامي. التفت الى هذه الناحية فاجدهم. وأتلفت الى الناحية الاخرى فأجدهم ايضا. وحتى عندما ابتعدت عنهم مئات الكيلومترات لاحقني آذاهم وشرّهم. ماذا افعل ؟! قولوا لي ماذا افعل يا اصحاب الحكمة والراي ضدّ هؤلاء الياجوج والماجوج ؟! كان عليّ ان احرق بيوتهم وان ازرع الخوف والموت بينهم منذ زمن بعيد، غير اني فضلت ان ابتعد عنهم. ومع ذلك ظلوا يلاحقونني مصرّين دائما على ايذائي هل تاملتم وجوههم الطويلة الشاحبة، وجوه الكلاب السائبة، وارجلهم الغليظة المشققة، ارجل دوّاب الشقاء، واجسادهم اليابسة، اجساد الشياطين التي لا تنقطع لحظة واحدة عن ارتكاب الذنوب والكبائر ؟ لكأنهم خلقوا لتشوية الحياة غير ان الله قضى ان اكون في ذريتهم.

في سنّ العاشرة، اتهموني بسرقة دجاجة لتلك الافعى عائشة زوجة مبارك الاعور. وقد جلدني ابي حتّى انتفخت ساقي. ولمدة ثلاثة ايام ظللت عاجزا عن الحراك. وبعد ذلك ذهبوا الى مدير المدرسة، ووقفوا امامه بوجوههم الطويلة الشاحبة، وقالوا له اني افسد ذرّيتهم واعلّمهم قبيح الكلام، واحدثهم في امور يستحون من ذكرها ! وناداني المدير، ودون ان يستفسرني في الامر، أمر الرقباء بضربي، وقد نفذوا الأمر بلذّة كبيرة حتى أني لم أتمكن من الاهتداء الى طريقي بعد ان اتموا ذلك.

وعادوا اليه مرّة ثانية وقالوا له اني داهمت عزيزة بنت الهذيلي وهي وحدها في العين، وهدّدتها بسكين، واجبرتها على ان تريني نهديها وفخذيها. وهكذا فصلت نهائيا من المدرسة بسبب كلّ تلك الاكاذيب. وحبسني ابي مع الحمار في مخزن التبن، وراح يضربني ويضربني حتى ازرق لحمي، وغبت عن الوعي، ولمّا حاولت أمي المسكينة انقاذي من ذلك العذاب، هجم عليها، وضربها ضربا مبرّحا، ثمّ ارسلها الى اهلها. وصدّقوا اني ما فعلت شيئا من كل ذلك. فتلك الافعى عائشة زوجة عمار الاعور، ارادت ان تنتقم منّي قبل ان اشيع خبرها ذلك اني فاجأتها وسط الزرع وفوق صدرها رجل غريب. والأولاد الذين اشتكوا الى آبائهم، وادعوا اني احرّضهم على فعل المنكر، كانوا يكرهونني لأني اتجنبهم دائما، ولا أجالسهم البتّة : أمّا عزيزة بنت الهذيلي فانا لم اهددها بسكين، وانما هي وحدها كشفت لي عن نهديها وعن فخذيها، بل انها طلبت منّي ان اتعرّى انا ايضا. غير اني فررت منها !

وبعد ان فصلت من المدرسة، بعت السجائر والفطائر في سوق القرية. وحاولت دائما ان اتجنّب الاختلاط بهم. وذات خريف اختلقوا اكاذيب حولي، وأشاعوها في القرية بأسرها حتى أصبح الناس ينظرون اليّ كما ينظرون الى كلب مسعور. ومن جديد امتلأت حياتي بالاشواك، وهجرني النوم، وهمت في البريّة خوفا من عصا والدي. وطوال اشهر نمت في المقابر، وتحت اشجار الخروب والزيتون، وفي محطة الباصات. ورغم قسوة تلك الايام، فاني لم اشأ ان أختلط بفتيان السوء، وأبدا لم أسلب الناس مثلما كانوا يفعلون. وقد فضّلت أن أعيش من عرق جبيني. ولمّا جمعت شيئا من المال، ركبت الباص، وتوجّهت الى العاصمة.

في البداية عشت أياما عصيبة. واكيد أنكم تدركون ذلك جيّدا. فأنا كنت في السابعة عشر حين غادرت القرية. ولأوّل مرّة ادخل مدينة لا أعرف فيها احدا، ولا يعرفني فيها احد. فتى آخر غيري كان سيرتبك، ويخاف، ويركب الباص من جديد ليعود الى احضان أمّه. أمّا أنا فقد صبرت وتجلّدت وتحملت الجوع والاهانات، والنوم في العراء، والخوف من الكبسات البوليسية، واشياء اخرى كثيرة. ويوما ما رقّ لحالي رجل فاضل، واستخدمني في مطعمه الصغير. ومع الأيام تحسنت أحوالي، ونعمت بشرتي، ورقّ صوتي، وتمكنت من ارسال بعض المال الى أمّي. أنتم لا تتصوّرون كم احب أمّي. إنها الكائن الوحيد في ذلك البرّ الشائك الذي تحن اليه نفسي. كلما تذكرتها تغرورق عيناي بالدموع. أعرف انها تتعذب لغيابي الطويل. واعرف ان ابي لا يكف ابدا عن ضربها. ولكن ماذا أفعل لها ؟ قولوا لي ماذا أفعل لها ؟

ومثلما قلت لكم منذ حين، فان أولئك الاشرار لا ينامون، ولا يتركون مؤمنا ينام في هدوء وسكينة ! وهم دائما يترصّدون ضحيتهم، حتى اذا ما اطمأنت اليهم قليلا، أوقعوا بها، وأفسدوا حياتها، وعكّروا صفوها. ذات يوم وقفوا امامي بوجوههم الطويلة الشاحبة. وكانوا اربعة. لعنت الريح التي ساعدتهم على شمّ رائحتي، ودلّتهم الى مكاني. وامام ذلك الرجل الفاضل، لم ارغب في ان اكون فضا معهم. اكرمتهم حتى قضوا على ذلك الجوع الاصفر الذي جلبوه معهم من ذلك البرّ القاسي. وفي احدى المساءات جلسنا في مقهى، وقالوا لي انهم جاؤوا للبحث عن عمل، واني لا بدّ ان اساعدهم لأنهم لا يهتدون الى طريقهم في مدينة كتلك. وراحوا يتوسلون ويستعطفون. ولأني ألين بسرعة مثل أمّي تماما، فقد رق قلبي لحالهم، وآويتهم لأكثر من شهر. وتحمّلت غباءهم، وقمّلهم، وروائحهم النتنة. وما ان تعوّدوا على مسالك المدينة حتى استيقظت نوازع الشرّ فيهم، وراحوا يعاكسون السائحات، ويسلبون الناس في المحطات.

وتجنبتهم أنا، ولم أعد أجالسهم البتّة. غير انكم لا بدّ ان تعلموا انهم مثل العقارب السوداء لا يهدأون الا حين يطلقون سمومهم في جسد مؤمن بريء مثلي. ذات يوم طردني ذلك الرجل الفاضل من مطعمه الصغير وصاح فيّ : « لا اريد ان أرى وجه شيطان مثلك مرّة اخرى ! ». ولما حاولت ان استفسره في الامر، هاج وهدّدني بالشرطة. مضيت في حال سبيلي، طائش الذهن، مريض النفس. وبعد ايام، تاكدت ان واحدا منهم اوقع بيني وبين ذلك الرجل الفاضل، وروى له كل تلك الاكاذيب التي اختلقوها ضدي هناك في برّهم الملعون ! وحالما انتهوا الى اني عثرت على عمل في احدى المقاهي الكبيرة، حاكوا ضدي مؤامرة اشنع من الاولى : كنت نائما حين داهمت الشرطة غرفتي. ودونما سؤال، وضعوا القيود في يدي، وحملوني الى الدائرة. وهناك رموني في احدى الزنازين مع بشر آخرين. وبعد ثلاثة ايام فتحوا الباب، واخذوني الى قاعة كبيرة فارغة، وراحوا يضربونني ويقولون لي : « اعترف ! ». وكنت انا اقول لهم : « وبماذا اعترف ! » وظلوا يضربونني حتى ملّوا. وبعد ذلك قالوا لي : « اعترف انك سرقت مع واحد من ابناء قريتك حافظة احد السيّاح ! ». وقبل ان اتخلص من ذلك الذهول الذي اصابني وعقد لساني، ادخلوا علي ذلك الشيطان المولدي. وبكامل الهدوء روى قصة غريبة وعجيبة وقال اننا كنا نتفسّح في المدينة أواخر ظهيرة لمّا شاهدنا في احدى الشوارع الصغيرة سائحا يشتري بطاقات بريدية. وقد لاحظنا انه يضع حافظة نقوده في جيب سرواله الخلفي. اقتربنا منه، وشغله هو بالحديث، اما انا فاهتممت بامر الحافظة. وبعد ذلك التقينا في بار « الميناء » وتقاسمنا المبلغ ! ولمّا انتهى، اخرجوه واحاطوا بي. وقبل ان اتمكن من التلفظ بكلمة واحدة، انهالوا على ضربا وركلا، ولمّا تعبوا ألقوني في الزنزانة من جديد. أمضيت ستة أشهر في السجن. ولمّا خرجت وضعت يدي في النار محذرا نفسي من مخالطة اولئك الاشرار مرّة اخرى. ولكن ماذا يمكن للانسان ان يفعل ضدّ ما تخفيه له الايام والاقدار !

انتم لا تتصوّرون كم اكره ذلك الفتى رجب. أنا دائما اتجنبه لأني اعرف أن نفسه امّارة بالسوء، وانه لا يكف عن ايذاء الناس ابدا. ولن اتحدث عن سلوكه وعن سلوك اخته مهريّة، فذلك أمر يعرفه القاصي والداني، ولكني سأروي لكم بالتفصيل ما حصل في ذلك اليوم القائظ من اغسطس : كانت المدينة فارغة او تكاد. وأغلب الناس هربوا الى الشواطىء. تركت غرفتي بعد منتصف النهار تقريبا. اشتريت جريدة، وعلبة سجائر، وجلست في بار « الزنوج ». وبعد دقائق فقط، وقف أمامي. كان شاحبا وهزيلا حتى اني لم اتعرّف عليه من اوّل نظرة. وبسرعة ارتمى عليّ، وعانقني بحرارة وقال انه يشكر الملائكة التي هدته إليّ. ظللت صامتا. ولما تأملته جيدًا، تبيّن لي انه خارج لتوّ من السجن. بل اني شممت رائحة شبيهة بتلك التي لازمتني طوال أيّام الاعتقال. ودون أن يستأذن جلس قبالتي، وراح يتودّد اليّ، ويثني على سلوكي وعلى رجولتي. وفكرت في ان ادعوه الى شرب الكأس ثمّ انصرف عنه. غير انه راح يشرب البيرة تلو الاخرى في جرعة واحدة ودون ان يكفّ عن مدحي والثناء عليّ. وبعد ذلك اقترب منّي وهمس : « انا جائع يا خليفة ! ». ادخلت يدي الى جيبي، واعطيته خمسة دنانير. وعندما انصرف ليأكل في المطعم المحاذي للبار، فكرت في ان ادفع وأخرج قبل ان يعود. غير اني لست ادري لماذا تباطأت. وبعد حوالي عشرين دقيقة عاد. تهالك عن الكرسي، وقال : « أنا اشكرك يا خليفة ! ». وبسرعة غريبة اتى على بيرّتين دون ان يكفّ عن تملقي. واثناء ذلك كنت افكر في طريقة اتخلّص بها منه. وفجأة سمعته يقول : « لا تنس ان أمي رحمها الله لم تكن تفتح قلبها إلاّ لأمّك ! ». وفي الحال تذكرت ايام كانت امّه

تأتي الى بيتنا كل يوم، وتجالس أمي لساعات طويلة. ومن كثرة تردّدها على بيتنا، اصبحت احبها تماما مثلما أحب أمي. وكنت احيانا اضع رأسي على صدرها، فتقبلني، وتدس اصابعها في شعري. واذكر انها وأمي كانتا تجلسان متقاربتين، حتى انهما كانتا تبدو ان وكأنهما تتحاضنان او تتعانقان. ودائما كانتا تتحادثان همسا. ولامرّة تبيّنت ما كانتا تقولان. ويوم وفاتها، بكتها أمّي كما لم تبك قريبا أو عزيزا عليها. وسبّبت لي تلك الذكرى البعيدة ارتباكا وشعورا بالذنب. وهكذا عثر ذلك الشيطان على المفتاح السرّي الذي اجبرني على ان أفتح قلبي اليه ! واذكر أني نهضت وعانقته بحرارة وقلت له : « اعذرني يا رجب. صدقني أنا أحبك أيضا ... ولكن أنت تعرف جيّدا الالم الذي سبّبه لي اولئك الاوغاد .... ». وقال لي بحنان : « أنا أفهمك جيّدا يا خليفة .... واعرف أنك مظلوم ! ». وقد شعرت بعدئذ ان ذلك البار الفارغ والساخن ليس مناسبا لتلك المودّة التي نشأت بيني وبينه، ولذا أنهيت كأسي في جرعة واحدة، ثمّ نهضت وقلت له : « هيّا بنا ! »

— إلى أين ؟ » قال وهو لا يزال جالسا.

— إلى البحر » قلت.

سبحنا لمدّة ساعتين تقريبا. والتقينا على الشاطىء بفتاتين من الريف تشتغلان خادمتين. واحدة عند مهندس. والاخرى عند طبيب. التي عند مهندس اسمها مبروكة. وكانت قصيرة وممتلئة ومشعارة. ولها شارب صغير واسنان بارزة، ولذا فانها كانت تتحرّج من الضحك، وحين تفعل ذلك تضع يدها على فمها. والتي عند الطبيب إسمها فاطمة، وكانت نحيفة، وسمراء، ولها عينان جميلتان، ونهدان بارزان، وتبدو اكثر غنجا وفطنة من صاحبتها. وكانت تتكلم كثيرا مازجة اللهجة الريفية بلهجة ابناء المدن. وقد تحدثت عن الافلام والمسلسلات المصرية التي تشاهدها في التلفزيون. وقالت انها تعشق أمّ كلثوم وخاصة أغنيتها : « يا مسهرني ». وعند اقتراب السادسة انصرفتا. وجلسنا نحن في احدى البارات المواجهة للشاطىء ورحنا نشرب البيرة. ولما انتشى رجب، انحنى عليّ وغنى لي واحدة من أغاني قريتنا كنا نحبها أثناء طفولتنا. ولست أدري لماذا شعرت خلال تلك اللحظات بحنين جارف الى أمّي والى أودية وسهول قريتنا. وبعد حين وجدتني اعانق رجب من جديد، وأضمه الى صدري شاعرا برغبة في البكاء بين أحضانه. ولما شعر هو بحزني، كفّ عن الغناء، وراح يحدثني عن أفلام رعاة البقر التي يحبها، وعن كرة القدم، وعن أشياء أخرى.

وبعد ذلك، تعشينا في مطعم « ميرامار ». وقلت لرجب حالما جلسنا « اطلب ما تشتهي ... فأنت ضيفي هذه الليلة ». وطلبنا سلاطة، وسمكا مشويا من مختلف الانواع، ونبيذا. وازدادت حيوية رجب فراح يروي لي حكايات وطرائف عن أهالي قريتنا. وكنت أنا أضحك عاليا، واخبط الارض بقدمي غير عابىء بالناس الذين كانوا ينظرون الينا بفضول شديد. ولم نغادر المطعم إلاّ في الساعة الواحدة تقريبا.

سرنا في الشوارع المزدحمة بالناس. كانت الحرارة لا تزال شديدة وكان واضحا انه لم يكن هناك أحد يرغب في العودة الى البيت. وكان الضجيج شديدا،، وصوت أمّ كلثوم يرتفع من كلّ مكان، ممزوجا بزعيق ابواق السيارات، وباصوات الباعة المتجولين. وفجأة توقف رجب عن السير وقال : « لماذا لا نذهب الى مكان آخر ؟ ». أوقفت تاكسي وذهبنا الى مقهى « الصفصاف ». وهناك شربنا قهوتين تركيتين. ولما انتبهنا الى ان الناس، وكانوا كلهم من الاغنياء، ينظرون الينا بشيء من الاحتقار سارعنا بالخروج. سرنا قليلا في الشوارع التي بدات تفرغ من الناس. ثمّ وقف رجب من جديد وقال : « لماذا لا نذهب الى شاطىء فارغ

ونغني كما نريد ! ». ركبنا تاكسي وذهبنا الى شاطىء فارغ تماما. لا احد غيرنا والبحر والظلام والنجوم. جرى رجب باتجاه البحر. قلت له : « لا تسبح. أنت سكران ! ». تمدّدت على الرمال، واشعلت سيجارة، وظللت احدق في النجوم. وبعد قليل عاد، وتمدّد بجانبي، واشعل سيجارة هو أيضا. ظللنا صامتين نستمع صخب الامواج ونستمتع بالهواء العليل. وفجأة لمسني بيده هناك. خلته اخطأ. لكنه عاود الكرة بعد حين، وراح يداعبني.

قلت له : « ماذا تفعل ».

وعندئذ قال لي كلاما لا تتجرأ على قوله إلاّ عاهرات المواخير ...

ابتعدت عنه والغيض يحرق صدري. لاحقني وراح يلح وصوته شبيه بأصوات النساء. دفعته عني بعنف. ولما هممت بالفرار بعيدا عنه، ضربني بسكين هنا .... هنا .... انظروا .. تحت اذني اليسرى ... الا ترون الجرح ؟ ... وعندئذ خفت ان يقتلني ... ولست ادري ماذا حدث في تلك اللحظات ... اذكر فقط اني سارعت باخراج السكين من حزامي وطعنته اربع طعنات متتالية وفي اماكن مختلفة. انهار على الارض وهو يتوجع ويصرخ. رحت اطعنه واطعنه حتى همد تماما. وعندئذ توجهت الى البحر. اغتسلت، وألقيت السكين في الماء. ثمّ سرت باتجاه المدينة متجنبا الاضواء والطرقات.

وصلتها عند الفجر. دخلت غرفتي ونمت حتى الظهيرة !

ميونيخ

نيسان 1988

صدر أخيرًا عن: الدار العربية للكتاب



تطوّر النظريّة النقدية عند محمّد مندور

صدر أخيرا عن الدّار العربية للكتاب كتاب « تطوّر النظرية النقدية عند محمد مندور » للباحث فاروق العمراني. وقد قدّم لهذا الكتاب الذي جاء في ثلاثة اقسام الأستاذ توفيق بكّار الذي أشاد بالمكانة الأدبية لمحمد مندور حيث اعتبر أنه كان أعمق وعيا بالمسائل النظرية النقدية من جيل الروّاد من امثال طه حسين والعقّاد والمازني ونعيمة، ولم يكن النقد عنده كما أشار الأستاذ بكّار « إلاّ وسيلة من وسائل التحقيق لما شرع فيه المجدّدون من قبله من تثبيت اصول الكتابة العصريّة وقد ابرز الأستاذ بكّار مراحل تطوّر مندور ليخلص انّ مندور قد « ظل ككل ناقد حقيقي متردّدا بين منهجين في تعريف الأدب : تعريفه بكيانه الذاتي قيمة فنية مكتفية بنفسها أو تعريفه بوظيفته قوّة فاعلة في التطوّر الاجتماعي. كما ذكّر الأستاذ بكّار بمواقف مندور الصارمة في الدّفاع عن خصوصيّة الأدب حتى يحافظ على كيانه. وقد كان مندور مناهضا لتدخّل العلوم في الأدب، والذي حفزه على اتخاذ هذا الموقف هو شدّة حرصه على أدبيّة الأدب ونوعيته المتفرّدة حتى لا ينقلب إلى سواه. وذكر الأستاذ بكّار أنّه يحق لنا « ان نعتبره في هذه القضية أنه من أنصار النّقد الحديث الذي جعل الأدبية مركز إهتمامه ».

وقد نوه الأستاذ بكّار ببحث الأستاذ فاروق العمراني الذي قسّم هذا الكتاب الى ثلاثة أقسام خصّص القسم الأوّل منها إلى تكوينه بالجامعة المصريّة ثمّ في مرحلة التعلّم بفرنسا وهي الفترة التي غذت وجدانه الأدبي واطلعته على منابع الثقافة الأوروبية ثمّ عودته إلى مصر حيث ظهرت اولى كتاباته النقدية واولى ثمرات تكوينه الأدبي والفكري في فرنسا (1939 — 1944).

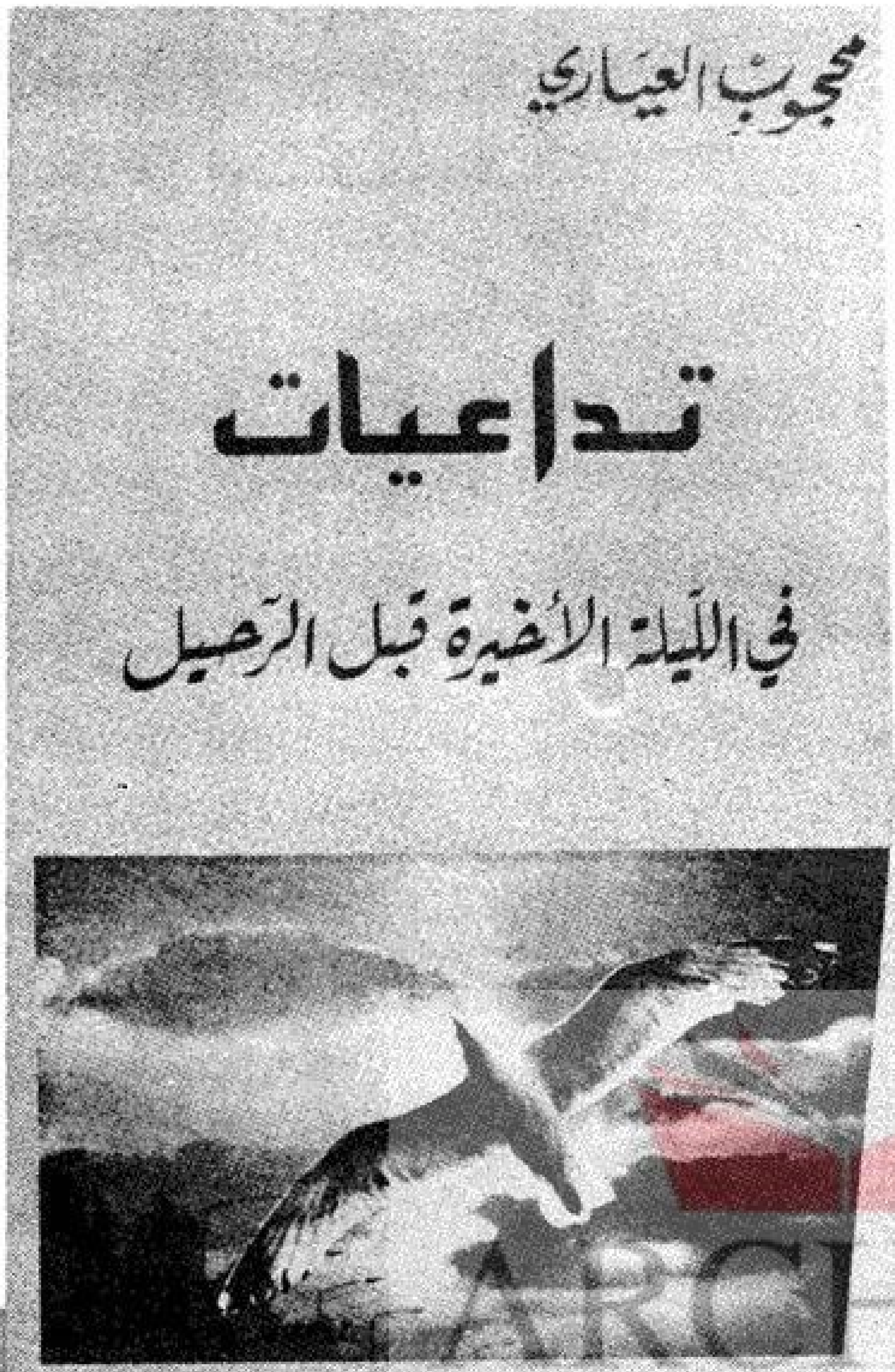
وبدخول مندور عالم السياسة والصحافة تبدأ مرحلة جديدة رابعة (1944 ــ 1952) ستساهم هي الأخرى في تكوين مندور تكوينا سياسيا وفكريا جديدًا وتمهّد لتطوّره الأدبي والنقدي ثمّ تحل مرحلة سياسية جديدة بقيام ثورة 23 يوليو فتبدأ مرحلة جديدة من مراحل حياة مندور تنتهي بوفاته (1952 ــ 1965) وهي حافلة بالكتابات والأبحاث النقدية التي تكشف عن مرحلة جديدة من مراحل حياته النقديّة.

وقد استخلص الباحث في المنحى الفكري والأدبي لمندور أنه مرّ بمرحلتين كبيرتين : المرحلة الجمالية الانسانية (في الاربعينات) ثمّ المرحلة الواقعية الايديولجية في الخمسينات).

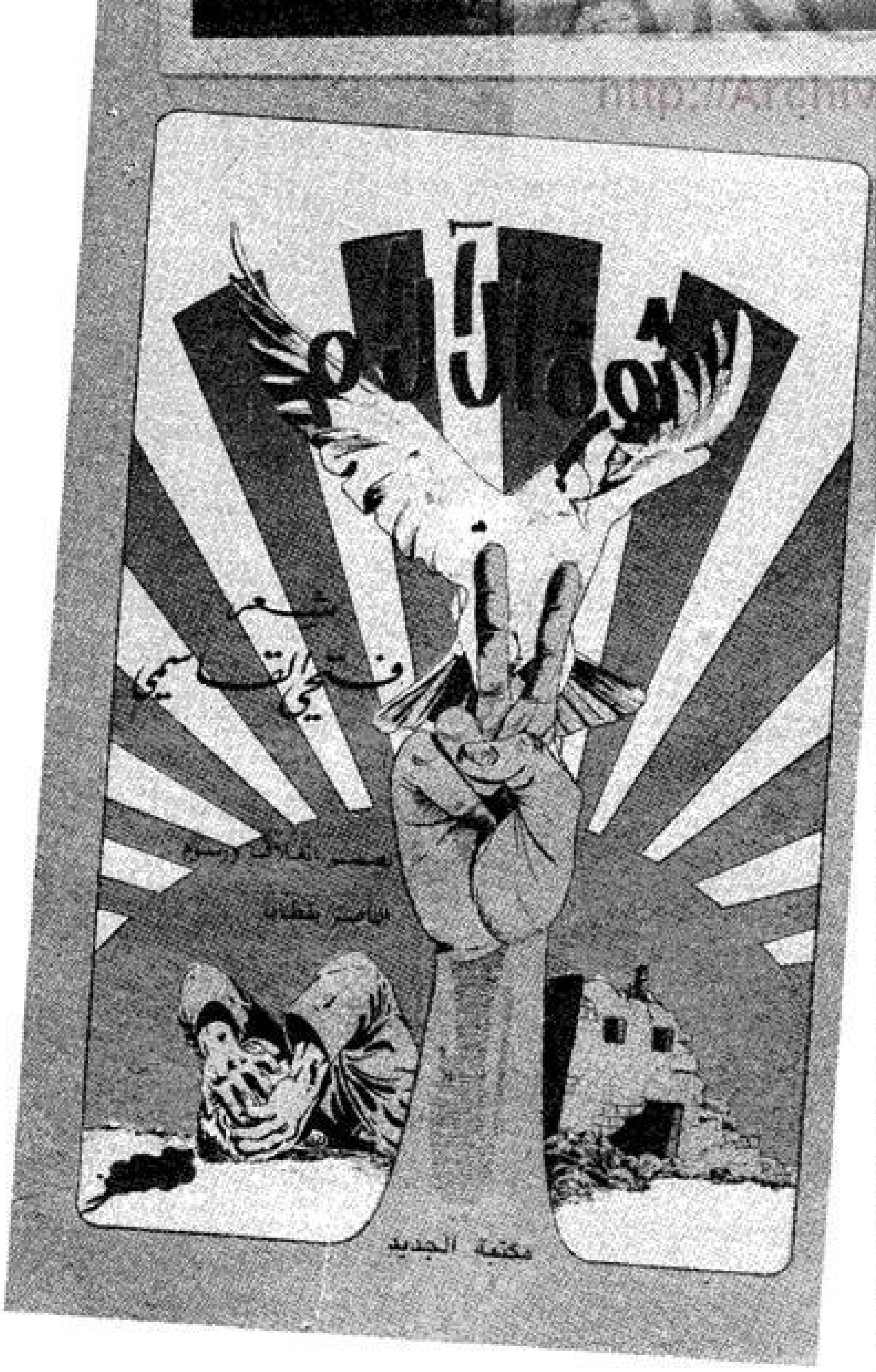
في القسم الثاني يدرس الأستاذ فاروق العمراني المرحلة النقدية الأولى حيث نظر في مصدرين أساسيين ساهما في بلورة أفكار مندور في هذه المرحلة. وهما آراء كلّ من « لانسون » وطه حسين في الأدب والنّقد ثمّ انتقل إلى وصف انتاج مندور الممثل لهذه المرحلة في « الميزان الجديد والنقد المنهجي عند العرب » وصفا عاما ... وأخيرًا قام بدراسة منهجه النقدي على أساس البحث في مفهومه للأدب والنقد وختم بالمناهج التطبيقيّة في عمله النقدي. أمّا القسم الثالث فخاص بدراسة منهج مندور النقدي من خلال تصوّره التاريخي الجديد للأدب وموقفه من الواقعيّة، والأدب الهادف، وأخيرًا خصائص المنهج الايديولوجي ووظائفه.

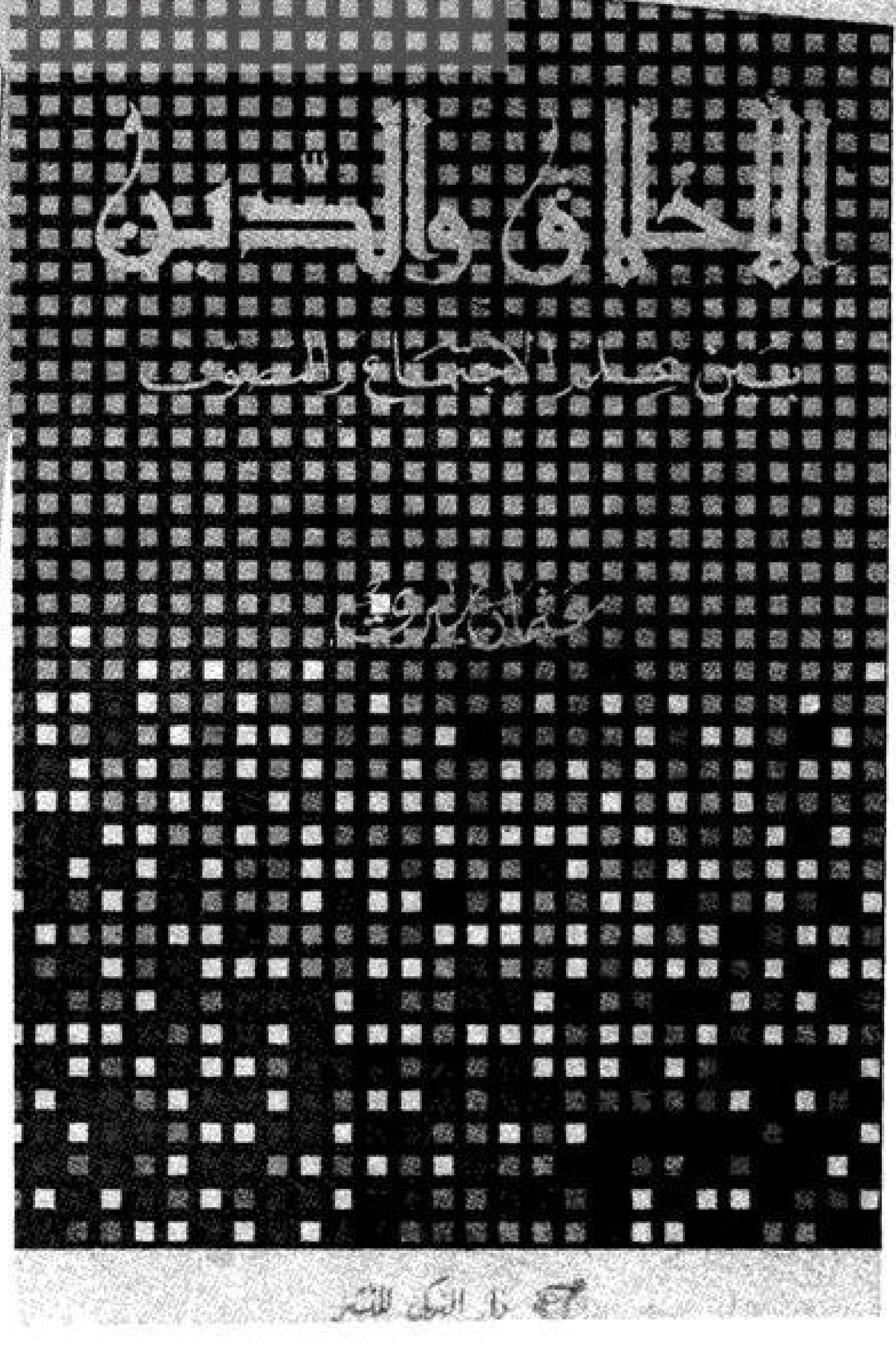
وأخيرا فإن مندور ــ كما قال الأستاذ بكّار ــ حري بهذا البحث القيّم وبأكثر من هذا البحث لمكانته في النقد.

صدرت أخيرا الكتب التالية ...









ايـّـام قـرطـاج السّينمائية في دورتها الثـّـانية عشرة



« عرب » جائزة برونزية لفيلم تونسي

مرآة متعدّدة الجوانب... لسينما متعدّدة المشارب

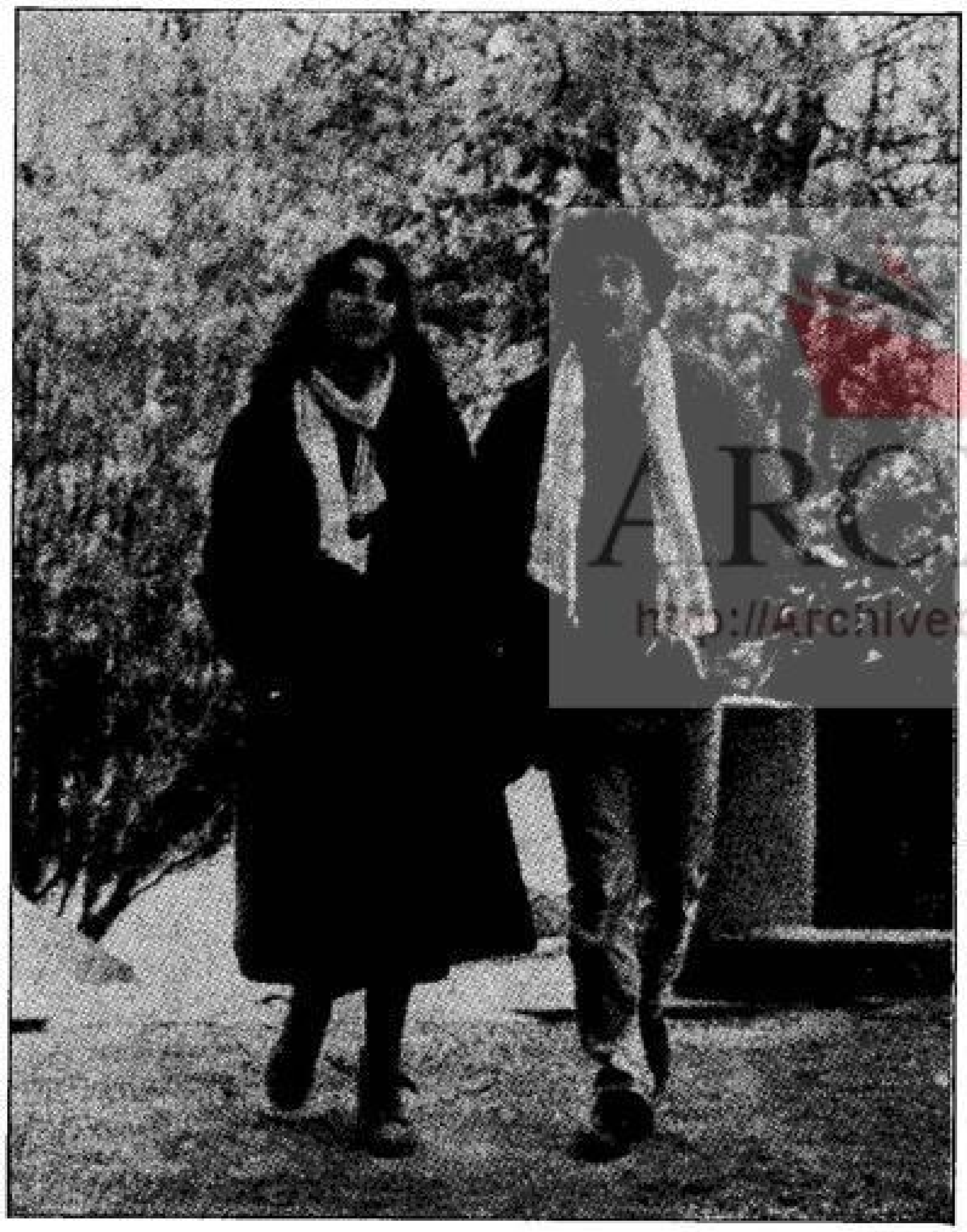
اعداد : عبد الكريم قابوس

عندما يبلغ أي مهرجان سنّ العشرين فهو لا يدرك سنّ الرشد فحسب وإنما يصل إلى مرحلة هامّة تمكنّه من محاسبة نفسه والقيام بنقده الذّاتي. هكذا يبدو الاستنتاج الأوّلي من الدّورة الثانية عشرة لمهرجان أيام قرطاج السينمائية الذي عقد في تونس كعادة في شهر أكتوبر من كل سنة زوجيّة وذلك منذ العام 1966 إلى هذه السنة مكرّسا 22 سنة من التواصل والاصرار.

من 21 الى 29 أكتوبر 1988 دخل مهرجان قرطاج السينمائي في حمّى المنافسة والنقاش والتفاعل بين السينماءات العربية والافريقية.

وقد طُرحت في هذه الدّورة التساؤلات العديدة، وبقيت القضايا الجوهريّة. لماذا ؟ ربّما لأنّ السينما في حدّ ذاتها في حيرة (حتى لانستعمل الكلمة الفضفاضة والمتداولة كثيرًا في هذه الأيّام وهي **الأزمة**).

ولأنّ السينما بصفة عامّة والسينما العربيّة بصفة خاصّة (والسينما الافريقية بصفة أخصّ) تواجه اعادة النظر في مفاهيمها وفي كنهها، في هويتها وفي تركيبتها الصناعيّة والجمالية، في دورها الحضاري والثقافي. ولآن كل تلك العوامل متظاهرة أصبحت تشكل « المستنقع » الذي تتخبط فيه السينما تجاه غزوات تكنولوجيا جديدة : الاقمار الصناعية والتلفزيون المنتشر، الفيديو، والفيديو المرتفع الدقّة، ولكل هذه الاسباب يبدو كأن لا مفرّ من



اعادة النظر في أي مهرجان سينمائي عربي أو إفريقي، وأنه لا بدّ من البحث عن كل السبل لاعادة إدماج هذه المهرجانات في المحيط الحضاري/الثقافي الذي تتحرك فيه وأن تتخطّى هذه المهرجانات عقدتي القدم والشهرة.

انطلاقا من هذه المعطيات نستطيع الدّخول في عمليّة تقويم وتقييم الدّورة الثانية عشرة لأيام قرطاج السينمائية.

وقبل أن ندخل في صلب المهرجان لنظر في قضيّة تطرح نفسها بالحاح هذه الأيام وهي ضرورة اعادة النظر في التنسيق بين المهرجانات العربيّة والافريقية والمتوسطيّة حتى تقدم هذه المهرجانات السينما التي تحمل شعارها ولا أن تخدم نفسها على حساب تلك السينماءات. ولذا وجب البحث في مكانة أيام قرطاج السينمائية بين المهرجانات العربية والافريقية والمتوسطيّة.

مكانة أيّام قرطاج السينمائية بين المهرجانات العربيّة والإفريقيّة والمتوسطيّة

لو وضعنا خارطة للمهرجانات العربيّة والافريقيّة المتخصصة في السينما لوجدنا أنّ هذه المهرجانات تعكس نموذجًا حيًّا من واقع التنسيق السياسي والاقتصادي العربي أي اللاتنسيق، فكلّ مهرجان عربي وافريقي « يغنّي على موّاله » ولا يأخذ بعين الاعتبار لا تاريخ انعقاد المهرجانات الاخرى ولا وجهة ذلك المهرجان وأهدافه وتركيبته حتى لا يكون كل مهرجان جديد نسخة من المهرجان السابق، ومنذ بداية ظهور السينما في هذه الدّول برزت محاولات عديدة لبعث مهرجانات سينمائية عربيّة وافريقيّة لم يصمد منها الا مهرجانا قرطاج و « واغدوكُو » في « الكوت دي فوار » (ساحل العاج) ودمشق الذي اختفى بعد دورته اليتيمة عام 1972 (وبالتحديد من 2 الى 8 أفريل 1972) ثم عاد الى الوجود عام 1980 ... لكن المهرجانات العربيّة والافريقيّة التي تبحث على تطوير السينما العربيّة والافريقيّة ما زالت تتعدّد وتتكاثر بدون تنسيق.

ولا بدّ لنا اليوم من رسم خارطة هذه المهرجانات وتقديم اتجاهاتها المعلنة وغير المعلنة حتى نقيّم وضع مهرجان أيام قرطاج السينمائية بين تلك المهرجانات.

الدّورة الماضية : بين الخوف والأمل

وبعد انحراف مهرجان أيام قرطاج السينمائية عن اهدافه التي رسمها قانونه الأساسي، وخاصّة في دوراته التاسعة (1982) والعاشرة (1984) رجع في دورته الحادية عشرة الى بعض من عاداته واتجاهاته (1986) لكن تلك الدّورة نظمت في جوّ سياسي خانق طغت فيه موجات التشكيك وعدم الثقة.

والدورة الثانية عشرة التي كانت من المفروض ان تقدّم روح 7 نوفمبر لم تتوفر لها عناصر التنظيم اللازمة وذلك لعدم وجود جهاز قارّ و دائم يهتمّ بهذا المهرجان مما يضمن له المواصلة والارشفة والاعداد المادّي والمعنوي على ضوء متطلبات العصر حيث أصبحت التظاهرات السينمائية مهما كانت بعيدة عن التجارة لا بدّ لها أن تتفاعل مع الدّورة الاقتصادية للبلاد.

ومحاولة من مهرجان أيام قرطاج السينمائية العودة الى سالف إتجاهاته وروحه النضالية فقد عقد هذه السنة تحت شعار « مقاومة الاستعمار والميز العنصري ومساندة كفاح الشعب الفلسطيني »

وببلوغه الدورة الثانية عشرة وسن الثانية والعشرين وهي مدّة زمنية لم ينقطع فيها المهرجان دورة واحدة يصبح هذا المهرجان أعرق مهرجان عربي وإفريقي تحوّلت جوائزه الى نوع من المدخل الى الشهرة وطريقة لفتح الاسواق العالمية أمام الافلام العربيّة الجادّة.

ومرّة أخرى عقد المهرجان في جوّ من التخوّف التنظيمي وبعض من الارتباك لكنّه نجح نجاحًا باهرًا على مستوى المحتوى فهذه الدّورة حسب أراء المختصين لا الجمهور العادي أو الذين يبحثون على الخلل التنظيمي كانت على مستوى راق من حيث المضمون فأتت هذه الدّورة تعكس واقعا سينمائيا افريقيًا مخيفًا من ناحية وباعثا على الامل من ناحية أخرى. وهذا التناقض هو طبيعة

السينما العربية الافريقية التي لم تجد السبل الواضحة للتطوّر والخروج الى أسواق جديدة ولا مناص لتغيير سياساتنا السينمائية العربيّة والافريقيّة، وهذا يفرض ادخال تغييرات على المهرجانات العربيّة، حتى يتحرك السينمائي في مثلثه الإنتاجي والابداعي والتجاري الطبيعي وهو مثلث السينما — الفيديو — والتلفزيون — لما لهاته الصّناعات أو الفنون من تكامل.

والسينما لم تعد على ما كانت عليه بعيد الحرب العالمية الثانية مجرد عروض ونجوم وكواكب ومخرجين، السينما هي في الأساس صناعة وتجارة أيضا. وبهذه البديهيّة لم نكتشف شيئا جديدا فالمتتبّع للسّوق التي نظمت في صلب هذا المهرجان يكتشف أن جلّ العقود تمت لشراء الافلام السينمائية من طرف التلفزيونات المحليّة وأن العروض تقام عن طريق أجهزة الفيديو وهنا يتأكّد التكامل. ومهرجان أيّام قرطاج السينمائية بعد 22 سنة من المثابرة وصل الى مرحلة لا بدّ من التفكير فيها حتى نصل الى فتح المهرجان على التلفزيون والفيديو.

فلماذا لا نحوّل أيّام قرطاج السينمائية الى مهرجان السينما والتلفزيون والفيديو العربية والافريقية تنظم في صلبه ثلاثة أقسام.

— قسم للفيلم وهو ما وقع

— قسم للتلفزيون تعرض فيه الافلام الدّرامية والروائيّة العربيّة.

— قسم للفيديو يقدم الجديد في عالم توزيع الفيديو العربي والافريقي هذا العالم المجهول لحدّ اليوم .

فالعصر سبقنا فلا نتركه يهرب مرّة واحدة، والتلفزيون الذي يعتبر الفن الثامن اصبح من عادات الانسان العربي في ظرف لم يتعد العشر سنوات والفيديو فرض نفسه على العيون والبيوت فلماذا نبقى بعيدين على « تعصير » المهرجان وفتحه لفنون جديدة رافدة على الميدان السمعي البصري.

أرقام بليغة

أمّا عن مستوى الكم فإن مهرجان أيام قرطاج السينمائية كان قد سجل في هذه الدورة أعلى درجة المشاركات من حيث عدد الافلام والارتياد من حيث عدد المشاركين.

ولأول مرّة في تاريخ المهرجان تأتي كلمة وزير الشؤون الثقافية بعيدة عن الخطاب البروتوكولي وتقدم ارقامًا حول هذه الدورة بالذّات. وهذه الارقام وحدها تعطينا فكرة على أهمية هذا المهرجان كتظاهرة ناجحة من جهة وضروريّة وحتميّة من جهة أخرى وجماهرية من جهة ثالثة. وهي النبراس الوحيد الذي يساعدنا على معرفة مدى تطوّر الانتاج السينمائي العربي والافريقي لمدّة سنتين خلت.

وها هي الارقام تتحدّث وحدها

* عدد الدول المشاركة : 42 دولة
* عدد الافلام المعروضة : 159 فيلما

— في المسابقة الرسمية :

25 فيلمًا طويلا

18 فيلمًا قصيرًا

* التظاهرات الاخرى

85 فيلما طويلا

31 فيلما قصيرًا

* عدد العروض :

238 في 8 قاعات رسمية للمهرجان هذا علاوة على العروض الموازية في القاعات الأخرى التي قدمت برامج خاصّة للمهرجان.

الارتياد :

247 91 بطاقة دخول بيعت في 9 أيّام وب12 قاعة عرض. وكانت بثمن 800 مليم للقاعات من صنف أ و 600 مليم للقاعات من صنف ب و400 مليم في القاعات الاخرى.

وكانت المداخيل تساوي 52.000 دينار أي بمعدّل 138 10 دينار يوميا وهكذا يكون المهرجان في دورته الثانية عشرة قد سجل تقدّما في الايراد بدرجة 11.18 % مقارنة بدورته الحادية عشرة عام 1986. ونستثني عدد الاشخاص الذين تمتعوا ب1600 بطاقة للدخول مجانا.

الافلام وجغراسياسية مهرجان قرطاج

إن قراءة في الافلام المشاركة في المهرجان تعكس لنا التطور الجغراساسي للسينما العربية والافريقية كما أننا نستطيع في هذا المهرجان التعرّف على رسم للخارطة الجغراسينمائية العربيّة.

ونجاح مهرجان أيّام قرطاج السينمائية المعترف به دوليّا يرجع الى أوّل نقطة في الصفحة الاولى من قانونه الاساسي وهو مفهوم الجغراسياسية المرتبط بها المهرجان في تركيبته ومهرجان أيام قرطاج السينمائية مهرجان عربي إفريقي تقلصت فيه المشاركة الافريقية في بعض دوراته ويعود ذلك الى حالة الارباك الانتاجي الذي تعيشه السينما الافريقية في جنوب الصحراء ومهرجان أيام قرطاج السينمائية مجبر على اتباع نوع من التعاون بين 22 دولة عربية وأكثر من 20 دولة افريقية اذا اعتبرنا التقاطع في عدد البلدان العربية والبلدان الافريقية.

وداخل كل حقل جغراسياسي يرتبط الانتاج السينمائي بنمطيّة معينة نتيجة عوامل متعددة أهمّها الاتجاه السياسي لكل بلد عربي وإفريقي.



قفطان الحب من المغرب ...



جائزة التمثيل لسيدة الشاشة العربية

وهذا الحشد الكبير من الاتجاهات هو الارضيّة الحقيقية والجميلة التي يتحرك عليها مهرجان أيام قرطاج السينمائية معتمدا الموضوعية والحياد ولا ينطلق في اختياراته الا من معطيات سينمائية بحتة.

وتأتي دورات تضغط فيها الافلام العربية على الافلام الافريقية في المسابقة ويخاف البعض من شعور الافارقة بالتهميش ويحسب لذلك حسابا في حين أنه لا دخل للمهرجان في مستوى الافلام الافريقية المنتجة ولا يتعدى دور البحث عنها وعرضها.

ولهذه الاسباب استطاع المهرجان خلق توازن جغراسياسي لا مناص منه.

ولو يوجد تقطيع جغراسياسي معتمدًا الخارطة الجغراسينمائية العربية والافريقية فهو الذي نقدمه على النحو التالي : فنحن نستطيع تقسيم الخارطة الى ستة مناطق :

ــ منطقة المغرب العربي (تونس ــ الجزائر ــ موريطانيا ــ المغرب الاقصى ــ ليبيا)

ــ منطقة وادي النيل : مصر والسودان.

ــ منطقة البلدان العربية المتاخمة لافريقيا السوداء (الصومال ــ جيبوتي اريتريا).

ــ البلدان العربية الخليجية (السعودية ــ الامارات ــ الكويت ــ عمان).

ــ منطقة اليمن.

ــ منطقة البلدان العربية في المواجهة (لبنان ــ سوريا

ــ العراق ــ الاردن).

أمّا بالنسبة للسينما الافريقية فإنه توجد ثلاث مناطق.

ــ افريقيا الغربية الناطقة بالفرنسية.

ــ افريقيا الناطقة باللغات الاسبانية والبرتغالية

فكيف كانت سينماءات هذه المناطق الجغراسينمائية في هذه الدورة من مهرجان أيام قرطاج السينمائية ؟

1) المغرب العربي :

المشاركة المغاربيّة عكست في هذه الدّورة واقع السينما بهذه المنطقة الذي هو في حاجة الى رجّة كبرى على مستوى الانتاج وعلى المستوى المهني البحت.

فالسينما التونسيّة لم تستطع تقديم أفلام طويلة الا فيلم «عرب» للمسرح الجديد الذي خصصت ميزانيته ليكون جاهزًا للمهرجان وقد افتتح هذه الدّورة مثيرًا تساؤلات العديد من المتابعين (ولنا عودة لتحليل هذا الشريط في اعداد أخرى إذا أمكن). لكن الفيلم التونسي الثاني المعروض في هذه الدورة وهو فيلم المخرجة التونسية ــ البلجيكية ناجية بن مبروك هو في الأساس شريط انتج منذ عام 1984 لكنّه لم يخرج من المخابر الا منذ سنة نتيجة خلاف في الانتاج والشريطان يعكسان حالة الارباك الذي تعيشه السينما التونسية ففيلم « عرب » انتج بطريقة مرتجلة ولولا عزيمة جماعة المسرح الجديد لم يكن ليرى النور ... وفيلم « السامّة » يعكس عالم الانتاج المشترك واحتمالات هذا النوع من الانتاج.

وإن كان هنالك حضور تونسي فهو يأتي على مستويين أوّلا مستوى الافلام القصيرة التي كانت طاغية على المشاركة التونسية وهي كذلك تعكس الواقع الانتاجي التونسي في ميدان السينما حيث يلجأ المخرجون الى الافلام القصيرة (وهو الحدّ الادنى الممكن لممارسة المهنة) في غياب بنيات انتاج لأفلام طويلة.

والحضور الثاني للسينما التونسيّة يأتي على مستوى مخابر قمرت وهي الشعاع الأوّل من النور الممكن للسينما التونسيّة فلو تتبعنا البطاقات التقنية للافلام المشاركة في المهرجان لوجدنا أن خمسة أفلام عربية وافريقية من مجموع 25 فيلما (علاوة على الفلمين الطويلين التونسيين) قد صنعت في مخابر قمرت وهي على التوالي : احلام هند وكاميليا لمحمد خان (مصر) و « أبواب مفتوحة على السماء » للمخرجة فريلوة بليزير (المغرب) و« أبواب الصمث » لعمّار العسكري (الجزائر) والقلعة لمحمد شويخ (الجزائر) و « معسكر تياروي » لعصمان صمبان وفاتي صو (السينغال) وعدّة أفلام قصيرة مغاربية أخرى ...

وفي أثناء المهرجان حققت مخابر قمرت اعجاب الزّائرين وعدّة عقود لصناعة أفلام عربية وافريقيّة وخاصّة بالنسبة لليبيا التي قررت صناعة أفلامها في قمرت.

وهكذا تبدو نصوص الدّراسات التي قدمت في الندوة المنظّمة قبل المهرجان تطبق مع أرض الواقع وأنّ السوق المغاربية المشتركة للسينما والتلفزيون لن تتحقّق الا انطلاقا من تأمين بنيات صناعية سنمائية متكاملة بين بلدان المغرب العربي

أمّا الملاحظة الثانية حول المشاركة المغاربية تأتي من المشاركة الهائلة للسينما الجزائرية التي كانت في البرنامج الرسمي بخمسة أفلام هي :

ــ **أبواب الصمت** لعمّار العسكري

ــ **القلعة** لمحمد شويخ

ــ **الهارب** لعكاشة نوبية

ــ **صرخة الصخر** لبو قرموح

ــ **حوريّة** لسيد علي مازيف

وهذه المشاركة الهائلة أتت بعيد اعادة تركيب السينما الجزائرية التي تسمّت بحل « الأونسيك » (سابقا) الى شركتين واحدة للإنتاج وأخرى للتوزيع وبعث « المركز الوطني للفنون والصناعات السينمائية » وبترشيد السينما الجزائرية استعدادًا لمهرجان عنّابة الماضي (جوان 1988)



السينما الافريقية دخلت مرحلة التكامل مع السينما العربية

أمّا السينما المغربية فقد أكدت أن مشاكلها ما زالت مطروحة حيث أنّ الفيلمين المعروضين داخل المسابقة الرسمية هما من انتاج المخرجين ففريدة بليزيد لاقت صعوبات جمّة لانتاج شريطها مع فرنسا وتونس (شريط أبواب مفتوحة على السماء) ومؤمن السميحي اضطرّ لاخضاع فيلمه « قفطان الحبّ » الى جماليّات وخطاب غربي لضروريات التوزيع في أوروبا.

تبقى موريطانيا في سباتها السينمائي المخيف وليبيا بتجربتها الاولى مائة في المائة ليبية بفيلم « الشظيّة » الذي برهن فيه المخرج محمد الفرجاني أنّ ليبيا قادرة على انتاج سينمائي روائي طويل والمخرج محمد المسري بفيلمه « من واشنطن مع تحيّاتي » أن السينما الليبية استطاعت الخروج من الخطاب المباشر باستعمال شاعرية لم نعهدها في الافلام القصيرة الليبية.

2) منطقة وادي النيل :

السينما في وادي النيل تجري عكس هذا الوادي فالمنبع أي السّوادان لم ير لحدّ اليوم انتاجا روائيا يذكر لكن مشاركة السودان في المهرجانات العربية والافريقية بأفلام روائية قصيرة يشكل ظاهرة لا بد من متابعتها.

أمّا في المصبّ أي في مصر فإن السينما أصبحت قادرة على تقديم نوع محترم من الافلام وأن جيلاً جديدًا فرض نفسه اليوم في أفلام هامّة وذات قيمة، وقد شاركت مصر بسبعة أفلام :

* « يوم مرّ ويوم حلو » إخراج خيري بشارة

الذي أكّد مرّة أخرى اصراره على تحريك سواكن السينما المصريّة غير أنه ما زال متشبّثا بوصفات السينما التجارية تخوّفا من الشبّاك.

* و « زمن حاتم زهران » وهو أوّل شريط لمخرجه محمد النّجار الذي هزّ الصحافة المصريّة واكتشف في هذا المهرجان أنه لا يعدو أن يكون فيلما تجاريّا عاديّا.



عرس الجليد : التانيت الذهبي

* وفيلم : احلام هند وكاميليا الذي يواصل فيه محمد خان نشر اساليبه المتعددة واكمال برنامج سينمائيّ متكامل أكد فيه عبر أفلامه العشرة قدرته على المساهمة في زيادة جيل سينمائي مصري جديد كما فعل في فيلمه الثاني في هذا المهرجان «زوجة رجل مهم» الذي استطاع ان يربط العلاقة المبنية بين الجمهور والقصّاد.

* أما فيلم « علي عبد الخالق » بئر الخيانة فهو يبرز خيبة جيل « السينما الجديدة » ورائدها مخرجنا هذا ونزولها في جحيم السينما التجارية العاديّة لكن الملاحظة الاساسية هو دخول منتج اجنبي الى مصر حرّك سواكن السينما المصرية وهو الفسطيني حسين الفلاّ الذي شارك بأربعة أفلام من 7 أفلام مصريّة.

يبقى فيلم « يسرى نصر الله » سرقات صيفيه متميزًا حيث أنه استطاع أن يخرج بالسينما المصريّة من رتابتها باتباع لغة سينمائية راقية وبانتحاء خطاب جسور وتناول مواضيع حساسة بشاعرية وحرفية عالية رغم أنه الفيلم الأول لمخرج تعلم في أحضان يوسف شاهين وتشبّع باسلوب هذا الاخير الى حدّ المحاكاة.

3) منطقة البلدان العربية المتاخمة لافريقيا السوداء

رغم كل الرّجات والمحاولات فإنّ هذه البلدان (الصومال، جيبوتي وموريطانيا والسودان في جزء كبير من انتاجها) لم تقدر على بعث سينما جديرة بالذكر الا بعض الافلام القصيرة النادرة وهنا لا بد من تحريك لسواكن سينما هذه المنطقة.

4) منطقة البلدان العربية الخليجيّة :

تبقى هذه المنطقة جدباء سينمائيا في حين أنها جنّة المنتجين حيث أنّ استهلاك الافلام عن طريق الفيديو يفوت كل الاستهلاكات في العالم ولا بد هنا أن يتدخّل مهرجان قرطاج للبحث في هذه الظّاهرة والدخول في عالم هذه المنطقة السينمائيّ المجهول وفكرة فتح قسم للفيديو في هذا المهرجان تأتي انطلاقا من التركيبة اللامتوازية بين انتاج السينما واستهلاكه عند طريق الفيديو في الخليج، وربّما هذه الظاهرة تفسر غياب مشاركة بلدان الخليج في مهرجان أيام قرطاج السينمائية.

5) منطقة اليمنين :

نحن نتساءل حول غياب اليمن عن السّينما العربية. أين السينما اليمنية ؟

لا ندري من هو قادر على اجابتنا لواقع سينما مجهولة في بلد فيه امكانات سينمائية ضخمة من الناحية المناخية والطبيعية والثقافية والتاريخية.

6) منطقة البلدان العربية في المواجهة :

السينما في البلدان العربية الاسيويّة (العراق ــ سوريا ــ فلسطين ــ الأردن ــ لبنان) تتسم بأنها مرتبطة بواقع سياسي مرير وهي بلدان في المواجهة. إمّا مواجهة اسرائيل أو مواجهة إيران.

فالسينما العراقية لا بدّ أن تتأثّر بالحرب لكن مع الاسف غابت عن المهرجان الافلام العراقية رغم الاعلام بمشاركة فيلمين الأوّل لمحمد شكري جميل (الذي غاب هو أيضا عن لجنة التحكيم) والثاني للمخرج عبد الهادي الراوي وهما بالتوالي « اللعبة » وفيلم البيت.

أما السينما اللبنانية فلم تقدم في هذا المهرجان الا فيلمًا قديما أي « غزل البنات » للمخرجة جوسلين صعب في حين أن لبنان تواصل انتاج سينما تجارية كنّا نودّ مشاهدة نماذجَ منها.

الأردن غابت على السينما وربّما يرجع ذلك لحركة بعث شركات التلفزيون والفيديو وذلك تماشيا مع العصر والسوق وقررت الأردن التخلي عن السينما تماما.

أما سوريا فإن المشاكل الاقتصادية التي تعيشها نتيجة الازمة الاقتصادية العالمية لا تترك لها الفرصة لانتاج أكثر من شريط سنويا. وشريط السنة كان فيلم « أسامة محمد » الذي أتى رأسا لقرطاج من مهرجان فلانسيا حيث تحصل على الجائزة الاولى في ذلك المهرجان دون ان يتحصل على جائزة في قرطاج (جائزة التركيب).

تبقى السينما الفلسطينية التي سجلت حضورًا متميزًا بفيلم الناطور لمحمد توفيق وخاصّة بفيلم « عرس الجليل » للمخرج ميشال خليفي الذي حصد كمّا هائلا من الجوائز والذي أثار ضجّة بين مناصر ومعادٍ له لأنّ الضمير العربي مازال مهزوزا ولأنّ القضية الفلسطينية مازالت تعتبر ملك غير الفلسطنيين من العرب

هكذا تأتي مشاركة البلدان العربية متكاملة لم ينس منها مهرجان قرطاج الا القليل النادر من الأفلام الهامة.

المشاركة الافريقية :

السينما الافريقية ما زالت تنتظر المساعدة وهنالك حقيقة مرّة يجب ابرازها هنا وهي أن جلّ الافلام الافريقية ما كان لها أن تخرج للنّاس الا بمساعدات أجنبيّة سواء كانت أوروبية أو أخرى. وجل الافلام الافريقية لا بدّ أن تمرّ عن طريق باريس أو لندن أو بروكسال وهذا أمر مخيف لكن هنالك ظاهرة جديدة تبعث على الارتياح وهي ظاهرة تدخل السينما العربية في السينما الافريقية.

وفي هذه الدّورة برزت تجارب تبعث على الامل فقد شاركت الجزائر في فيلم من مدغشقر وهو فيلم « ايلو تسفيري » لمخرجه « روندراسانا صولو » الذي شاركت فيه الجزائر بالتصوير (اسماعيل لخضر حمينة) وبالتركيب (رابح دبّوز) وبالمال. كما شاركت الجزائر في فيلم من البوركينا فاسو « الاجر الاخير » ونجد كذلك مشاركة تونس في فيلم عصمان صمبان السينغالي.

وهذا التكامل الافريقي بين سينما منطقتي شمال الصحراء وجنوبها مَخْرجٌ جديد للسينما الافريقية التي كانت مشاركتها هامة هذه السنة وذلك ب :

* فلمين من البوركينا فاسو
  - ــ زان بوكو اخراج غاستون كابوري
  - ــ الاجر الاخير اخراج جان ماري تينو
* فلمين من الكوت دي فوار
  - ــ حفل النّهار اخراج هنري دوبارك
  - ــ المداوون اخراج سيجري باكابا
* فيلمين من مدغشقر :
  - ــ تابا تابا اخراج ريمون راجاونا ريغالو
  - ــ ايلو تسيفري اخراج روندراسانا صولو

* وبشريط هام من مالي
— النور من اخراج سليمان سيسى
* ثلاثة أفلام من السينغال
— معسكر تباروي اخراج عصمان صمبان وفاني صو
— الابيض الصغير اخراج موسى باتيلي
— صارابا اخراج امادو سالوم سيك

هكذا أتت الافلام الافريقية من ناحية الكم محترمة بالنسبة للدورات الاخرى لكن العديد من البلدان الافريقية غابت افلامه عن هذا المهرجان.

الجوائز : تقرير لجنة التحكيم

ان لجنة تحكيم الدورة الثانية عشرة لأيام قرطاج السينمائية شاهدت بمعدّل عشر ساعات في اليوم الاشرطة الطويلة والقصيرة التي اختيرت للمسابقة الرسمية وهي اشرطة اقترحت على الجماهير زوايا متعدّدة من وجهات النظر وطرقا واساليب فنية مختلفة من الواقعية الى الشكلية مرورا بالرمزية والوثائقية فالرومنسية فالتاريخية فالثورية على كل مستويات الالوان والاضواء والظلال.

وقد اتسم عمل لجنة التحكيم بكامل الجدية اذ ساد عملها جوّ من الوئام والتكامل وحرصت اللجنة على ان



السينما الافريقية وقضايا التمويل

إمّا لمشاكل التمويل مثل فيلم « الوصية » الغاني الذي لم يستطع مخرجه تأمين ترجمة فرنسية أو أفلام أخرى لم يتوصل منتجوها الى اتمامها قبل هذه الدّورة من المهرجان.

تصدر احكامها واختياراتها معتمدة أعلى قدر من المسؤولية والحيادية.

هذا، وتهيب اللجنة بالمشرفين على الدورات اللاحقة ان يعملوا على تطوير اجهزة العرض وخاصّة بالنسبة الى

الاشرطة ذات عيار 16م لتسهيل عمل اعضاء لجنة التحكيم وان يراعوا الوقت المخصص لمشاهدة الاشرطة كي لا يثقلوا عليهم وينهكوا قواهم.

وفي اعتقاد أعضاء لجنة التحكيم ان كاميراهات هذه الدورة تميّزت بتنوّع مصادر الالهام والاستيحاء من معنى شعوبنا العربية والافريقية التاريخي والحضاري وانه لتراث زاخر يستحق من كتابنا وفنانينا الوقوف عنده لانعاشه وتحريكه اكثر فاكثر.

فالماضي في هذه الدورة كان له مكانة مرموقة وكذلك الشأن بالنسبة الى الخرافات الشعبية والعادات والتقاليد والميثولوجيا التي هي في نفس الوقت مظهر من مظاهر هويتنا الوطنية التي تجعل منّا من نحن اليوم وقيد يعرقل مسيرتنا احيانا نحو الغد الافضل الذي نريد.

ومن ميزات الآثار الفنية التي قدمت في هذه الدورة ايضا انها صيغت في قوالب راقية وفي اعمال درامية متماسكة وانها انطلقت اساسا من صدق الشعور والاخلاص للفنّ، وتلك علامة بارزة لكل عمل فني جاد وناجح.

وان لجنة التحكيم لتعتبر ان السينما الافريقية قد قفزت قفزات مباركة بين الدورة السابقة التي احتفلنا فيها باليوبيلي العشرين لأيام قرطاج وهذه الدورة التي جمعتنا على صعيد المحبّة والتلاقي والتصافي بتوق صارخ ومتجدّد الى المزيد من الاعمال المشتركة بيننا جميعا معشر الافارقة والعرب. وما مساهمة شركتنا الوطنية «ساتباك» في العديد من الافلام المغاربية والافريقية الا ظاهرة باركتها لجنة التحكيم وتودّ ان تعمل حكومات بلداننا على دعمها وتركيزها اكثر فاكثر. لما في ذلك خير شعوبنا وتقدّم الصناعة السينمائية في أوطاننا.

وان لجنة تحكيم الدورة الثانية عشرة بعد التداول وامعان النظر قرّرت منح الجوائز على النحو التالي :

الجـوائـز

تولى تلاوة النتائج الاستاذ مصطفى الفارسي :

شاهدت لجنة التحكيم لهذه الدورة بمعدل عشر ساعات في اليوم للاشرطة الطويلة والقصيرة اقترحت على الجماهير زوايا متعددة وأساليب فنية كثيرة من الواقعية الى الارتسامية، الى الرومانسية، الى التاريخية، الى الثورية.

واتسم عمل لجنة التحكيم بالوئام، وحرصت على ان تصدر احكامها باعلى درجة من الحياد والمسؤولية وقد لاحظت ان المخرجين السينمائيين اصبحوا يركزون كثيرا على دراسة الماضي لفهم الحاضر مع عرض الميثيولوجيات كمظهر من المظاهر التي يجب الاهتمام بها.

ولاحظت لجنة التحكيم ان القوالب الفنية التي تندرج فيها جل الافلام المشاركة مقبولة ومتماسكة دراميا فيها للفن والواقع الاجتماعي مع رؤية حضارية وفكرية صادقة وناضجة.

وقد اعتبرت لجنة التحكيم ان السينما قد قفزت نوعيا وتطورت تطورا ملحوظا، وباركت مشاركة الساتباك مشاركتها في انتاج الافلام المغاربية والافريقية من اجل تشجيع الابداع في الوطن العربي.

وأسندت الجوائز التالية :

الافلام الطويلة

1) **التانيت الذهبي** : فيلم عرس الجليل من فلسطين لميشال خليفي.

2) **التانيت الفضي** : فيلم « زان بوكو » من بوركينا فاسو للمخرج غاستون كابوري.

3) **التانيت البرنزي** : فيلم « عرب » اخراج الفاضل الجزيري والفاضل الجعايبي

4)**جائزة أول عمل سينمائي** : للمخرج ريمون راجا وناريغالو عن فيلمه « تابا تابا » من مدغشقر.

5)**جائزة لجنة التحكيم الخاصة** : فيلم « معسكر تيراوي » من السينغال لعصمان صمبان وتينو فاتي صو..(فيه تعاون بين الجنوب والجنوب في الموضوع وفي الانتاج).

6) **جائزة التصوير** : للمصور السينمائي أبي القاسم الجليتي عن فيلم « عرب » من تونس.

7)**جائزة أحسن تركيب** : للمركبة انطوانيت عزاري من سوريا عن فيلم « نجوم النهار »

8)**جائزة التمثيل (رجال)** : نالها الأمين النهدي عن دوره « قريش » في فيلم « عرب »

9) **جائزة التمثيل (نساء)** : نالتها الممثلة المصرية فاتن حمامة عن دورها في فيلم « يوم مر، يوم حلو ».

واسندت اللجنة ملاحظة خاصة لفيلم « بيلين » (النور) من مالي للمخرج سليمان سيسن، واعتبرته اللجنة مكسبا عالميا لحصوله عن جائزة من مهرجان « كان ».

الافلام القصيرة

1) **التانيت الذهبي** : فيلم « الاتصال » من الجزائر اخراج جون بيار ليدو.

2) **التانيت الفضي** : فيلم « ثمن الكلاب » من السينغال لموسى صامب.

3) **التانيت البرنزي** : شريط « البرقع » من تونس لتوفيق الرايس.

جوائز من خارج المهرجان

تولى تلاوة الجوائز التي اسندتها المنظمات والجمعيات العالمية والتونسية وغيرها :

1) **وكالة التعاون الفني والتقني (باريس)**

ــ فيلم : زان بوكو من بوركينا فاسو لغاستون كابوري.

2) **منظمة الوحدة الافريقية :**

ــ فيلم « معسكر تيراوي » لعصمان صمبان و تينو فاتي صور.

3) **المنظمة العالمية الكاتولوكية للسينما**

ــ فيلم طويل : « سرقات صيفية » للخرج يسري نصر الله من مصر.

ــ فيلم قصير : البرقع منتونس لتوفيق الرايس.

— **تقدير خاص** : فيلم « غبار الرقص » من الكوت دي فوار اخراج هنري دي بارك.

4)المركز الايطالي للتوجيه التربوي

— جائزة بالفي دينار لفيلم « السامة » من تونس لناجية بن مبروك.

5)جائزة بلدية بيروجيا الايطالية :

— فيلم « عرب » من تونس

6) جائزة النقاد السينمائيين العرب :

— عرس الجليل من فلسطين لميشال خليفي.

— جائزة سعيد مراد لاحسن اخراج : للمخرج اسامة محمد عن فيلم « نجوم النهار » من سوريا.

7) جائزة جمعية السينمائيين التونسيين :

— فيلم طويل « صرخة الصخر » من الجزائر للمخرج عبد الرحمان بوقرموح.

— قيلم قصير : انقذوها انها في خطر (صور متحركة) اخراج مصطفي التايب من تونس.

— **جائزة الكفاءة الفنية** : المنصف السدوري يعمل في مخبر قمرت السينمائي. لاتقانه الفني في تعامله مع الافلام التونسية والاجنبية التي تمّ تحميضها وتركيبها في قمرت.

8) جائزة الغرفة النقابية للمنتجين السينمائيين :

— احسن شريط : « عرس الجليل » لميشال خليف و « معسكر تيراوي » لعصمان صمبان وتينو.

— **جائزة احسن تقني** : للمصور السينمائي عزالدين بن عمار وهو اول مصور سينمائي تونسي بعد الاستقلال.

— الفنانة حسيبة رشيدي : لكل ما قامت به في سبيل السينما العربية.

— واعلنت شركة فوجي فيلم العالمية الفرنسية انها تقدم 12 الف متر من الاشرطة الخام لكل الحاصلين على جوائز التانيت الثلاثة الاولى.

9) الجمعية التونسية للنقاد السينمائيين

— لفيلم : « السامة » اخراج ناجية بن مبروك وفيلم « عرب » وهما من تونس.

10) جائزة هاني جوهرية لمنظمة التحرير الفلسطينية

— فيلم : « عرس الجليل » لميشال خليفي.